भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर



माझा नाटकी संसार

प्रथम खण्ड





स्वस्तिक पब्लिशिंग हाउस

मुंबई, ४

किंमत

एक रुपया बारा आणे

प्रकाशक:
गंगाधर देवराव खानोलकर
स्वास्तिक पब्लिशिंग हाऊस,
केळेवाडी, मुंबई ४.

प्रथमावृत्ति
आक्टोबर १९४१

मुद्रक:
द्वारकानाथ भगवंत कर्णिक
न्यू टाइम्स प्रिंटरी लि.
खटाववाडी, मुंबई, नं. ४

माझा नाटकी संसार

रंगभूमीच्या क्षेत्रांत प्रत्यक्ष पाऊल टाकून माझ्या नाटकी संसाराला सुरवात केल्यास जरी आजबत्तीसावर वर्षे होऊन गेली असली, तरीही तो संसार थाटण्याची पूर्व तयारी केव्हांपासून झाली याचं सिंहावलोकन केल्याशिवाय तो इतिहास पुरा होणार नाही.

माझं आत्मचरित्र लिहिण्याची इच्छा आज पुष्कळ दिवसापासून माझ्या मनांत आहे. विशेषतः कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांचं आत्मचरित्र प्रसिद्ध झाल्यावर जे वादविवाद आणि रणं माजलीं, एकमेकांनी एकमेकांच्या उखाळ्या-पाखाळ्या काढल्या, अधिकार नसलेल्या माणसांनी आपल्या हातीं सत्ता घेऊन हयात नसलेल्या व्यक्तीच्या लिखाणांत दुरुस्त्या करण्याचं पाप करून कै. कोल्हटकर यांच्या अनुयायी लोकांत जीं वितुष्टं आणलीं, तीं पाहिल्यावर आपल्या हयातींतच आपलं आत्मचरित्र लिहिलं जावं, असं मला वाटूं लागलं.

विनयानं क्षुद्रपणा पदरीं घेऊन, असा कोण मी—असं काय मी केलं आहे—वगैरे दांभिकपणाचे उद्गार काढून सालसपणाचं खोटं प्रदर्शन मला करायचं नाही. इतर क्षेत्रांत माझी कोणत्याही प्रकारची कामगिरी झालेली असो, त्याचा उल्लेख मला इथं करावयाचा नाहीं, पण नाट्याच्या क्षेत्रासाठीं माझं आयुष्य मी सर्वस्वी खर्ची घातलं आहे. रंगभूमीच्या आणि नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रांत चैतन्य आणि नावीन्य आणण्यासाठीं देह, मन आणि बुद्धीबरोबरच माझी अब्रू आणि अभिमानसुद्धां खर्ची पडलेला आहे. या कार्याच्यापायीं जे क्लेश, ज्या यातना आणि विटंबनासुद्धां मला सहन कराव्या लागल्या आहेत, त्या

इतिहासाची बखर केल्याशिवाय जर मी देह ठेवला तर माझ्याप्रमाणेंच मी रंगभूमीशींही प्रतारणा केली असं होईल.

जगणं आणि मरणं हीं दोन्हीही माणसाच्या हातीं नाहीत—विशेषतः जगायचा प्रयत्न करीत असतांना मरण थांबवणं कुणालाच शक्य नाहीं. मरणं मोठं सोपं आहे पण जगणंच फार कठीण आहे. जगत असतांना ज्या मरणाच्या यातना अनुभवाव्या लागतात, त्या यातनांच्या पायीं होणाऱ्या वेदना सहन करून परिस्थितीशी झगडावं लागतं, त्या परिस्थितीशी झगडत असतां हातीं घेतलेलं कार्य सिद्धीला नेण्याच्या मार्गात येणाऱ्या अडथळ्यांना टकरा देत जो पुढील मार्ग आक्रमावा लागतो त्यांतच जगण्याचं खरं सार्थक असतं. त्याचाच इतिहास पुढल्या पिढीला उद्‌बोधक असतो. तो इतिहास सांगितल्याशिवाय जर मी स्वस्थ राहिलो तर पुढील पिढीच्या दृष्टीनं मी गुन्हेगार ठरेन.

माझ्या आयुष्यांत घडलेल्या बऱ्याचशा अद्‌भुतरम्य घटना सर्वसाधारण नाहींत. जें कार्य मला करतां आलं त्या कार्यात मला मार्गदर्शक व्हायला जरी ते विशिष्ट प्रसंग कारणीभूत झालेले असले तरी त्यांचा उल्लेख माझ्या आत्म-चरित्राच्या या एका विशिष्ट प्रकरणांत मी करणार नाहीं. माझ्या विस्तृत आत्मचरित्राचा प्रस्तुत लेखसंग्रह हा एक भाग आहे आणि त्या भागांत सर्वच घटनांचा समावेश करून माझ्या आत्मचरित्राची व्याप्ती मी मर्यादित करणार नाहीं. नाटकी संसारापुरतीच माझी कैफियत मी या लेखांच्या द्वारें नव्या पिढी-पुढें मांडीत आहें.

रंगभूमीच्या क्षेत्रांतला माझा संसार सावरतांना आणि आवरतांना ज्या ज्या व्यक्तींशीं माझा संबंध आला, त्यांतील बऱ्याच व्यक्ति आज इहलोक सोडून गेल्या आहेत. त्या व्यक्ति हयात असतांनाच जर हा इतिहास लिहिला गेला असता तर संकोच वाटण्याचं कारण आज राहिलं नसतं. माझ्या नाटकी संसारांत या अशा व्यक्तींनीं जसं मला साह्य केलं आहे तशाच मला यातनाही दिल्या आहेत. ही बखर करतांना मला त्या अशा व्यक्तींवर वेळीप्रसंगीं कोरडे हाणावे लागतील आणि त्या बाबतींतील आपली कैफियत द्यायला आज ते हयात नसल्यामुळं वाचकांच्या दृष्टीनं एक बाजू लंगडी पडल्यासारखी होईल, याची मला जाणीव आहे. आणि म्हणूनच सत्याचा अपलाप न करतां जें जसं घडलं

आहे तसं नोंदून ठेवतांना मला या उणीवेबद्दल डांचणी लागणार आहे यात शंका नाहीं.

ज्या व्यक्ति हयात आहेत त्या आपली बाजू मांडूं शकतील–नव्हे, त्यांनीं ती अवश्य मांडावी असा माझा आग्रह आहे. माणसाची दृष्टि मर्यादित आहे. त्या मर्यादेतूनच माणूस आपल्यावर येणाऱ्या प्रसंगांचं निरीक्षण करीत असतो. ते निरीक्षण करीत असतांना त्याची दृष्टि स्वार्थी असते. कितीही निरपेक्षतेचा आव आणला तरी परार्थाची व्याप्ती देखील स्वार्थाची कक्षा फोडून पार होऊं शकत नाहीं. अशा वेळी आपल्या चुका कुठं झाल्या आहेत तें कळावं, असं प्रामाणिक माणसाला वाटत असतं.

आपल्या चुकांचीही आपल्याला जाणीव नसते असं नाहीं, पण त्या चुका करतांना जो एक विशिष्ट प्रकारचा अभिमान माणूस बाळगीत असतो, तो टाकून देणं हाडामांसाच्या जिवाला तरी शक्य नाहीं. आपलं तेंच खरं, असं म्हणण्याचा अट्टाहास मी धरणार नाहीं, पण आपण केलेल्या चुकांबद्दलचा अभिमान सोडणं सुद्धां माझ्या स्वभावधर्माच्या अनुरोधानं मला कठीण जाईल.

माझ्या हातून असंख्य चुका घडल्या आहेत हें कबूल करायला मला मुळींच संकोच वाटत नाहीं. कांहीं चुका न कळून घडल्या असल्या, तरी बऱ्याचशा प्रसंगी भावनेला बळी पडून माझ्या हातून असं कांही वर्तन झालं आहे, कीं आज सिहावलोकन करतांनाच नव्हे, तर त्या अशा चुका करतांना देखील मला त्याबद्दल त्यावेळींसुद्धां पश्चात्ताप होत असे, नव्हे, प्रत्यक्ष ती चूक करीत असतांनासुद्धां त्या चुकीची जाणीव सारखी समोर उभी राहून दटावीत असे–तरीही मला त्याचं कांहीं वाटत नाहीं. जो पश्चात्ताप वाटत होता तोसुद्धां क्षणिक होता. विशिष्ट परिस्थितींत विशिष्ट प्रकारें वागणं–बुद्धिपुरःसर चूक करणं–अवश्य होतं. त्या चुकीपासून दुसऱ्याचं नुकसान होत आहे कीं नाहीं एवढंच मी पहात असें. त्या अशा चुकांमुळं जर कुणाचं नुकसान झालं असेल तर तें माझंच. दुसऱ्या कुणाला त्याची थोडीशी झळ लागली असेल, तरी ती इतकी क्षुल्लक असे, कीं तीबद्दल त्या व्यक्तीलाही कांहीं जाणवत नसे. आणि म्हणूनच त्या चुका करतांना माझ्या हातून घडलेला आत्मघातकी अव्यवहारीपणा

आज मागं दृष्टि वळवून पहातांना मला जितका आकर्षक वाटतो तितकाच अभिमानास्पद वाटल्यावांचून राहात नाहीं.

म्हणूनच माझ्या आयुष्याशी, विशेषतः नाट्यक्षेत्रांतील माझ्या व्यवहाराशीं ज्यांचा ज्यांचा संबंध आला आहे, त्या त्या व्यक्तीतील ज्या व्यक्ति आज हयात आहेत त्यांनीं, या माझ्या कैफियतींत जे जे आरोप केले जातील त्या त्या आरोपांचं निराकरण करण्यासाठीं पुढं यावं, अशी त्यांना माझी विनंती आहे.

कांहीं प्रसंगांतील बाजू मला कळली आहे पण कांहीं प्रसंगांतील दुसऱ्या बाजूबद्दल अजूनही मी अंधारांत असेन. त्यांच्यावर प्रकाश पाडणं हे त्या त्या व्यक्तीचं कर्तव्य आहे असं मी समजतो.

माणसाला सारंच कांहीं कळत नाही. कर्तव्याच्या तीव्र जाणिवेनं बेफाम होऊन ज्यावेळी माणुस चालत असतो त्यावेळी तो कचऱ्याबरोबरच फुलंसुद्धां पायदळीं तुडवीत जातो. त्या तुडवलेल्या फुलांचा कोमल स्पर्श अमर्दा एक क्षणाच्या झटक्याला जरी त्याला जाणवला तरी कर्तबगारीच्या कैफांत जितक्या तीव्रतेनं त्याची आच मनाला लागावी तितकी ती लागत नाहीं. किंबहुना असं सुद्धां वाटतं—खडतर मार्गातून पुढं पाऊल टाकतांना कचरा आणि फुलं यांच्याठायीं भेद तरी कां पहावा?

पण त्या फुलांना ही जाणीव नसते. त्यांचं अंतरंग कोवळं असतं. बिकट वाटेंतून वाट काढतांना आवेगाच्या भरांत आपल्याला यानं तुडवलं, याची जाणीव त्यांच्या स्वार्थी कोमलतेच्या कक्षेत येत नाही. आणि म्हणूनच त्यांचीं दुखावलेलीं अंतःकरणं चिरकाल आसवं गाळीत राहातात. तुडवून जाणाराला हें कळत नाहीं. त्या दुःखाची कल्पना असली तरी चढावाच्या कैफांत तो त्याची पर्वा करीत नाही. तें चढावाचं धोरण यशस्वी झालं तर त्या तुडवलेल्या कोमलतेची तो क्षिति बाळगीत नाहींच पण अयशस्वी झालं तरी देखील आपल्या कठोरपणाशीं त्या कोमलपणाची सांगड घालून, सत्कार्यासाठीं उभयतांनीही कां खर्ची पडूं नये, असं त्याला वाटूं लागतं.

कर्तव्याच्या कठोरपणांत आत्मविस्मृति होत असते याची जाणीव ज्याला असेल तो माझ्या हातून घडलेल्या चुकांकडे क्षमेच्या दृष्टीनं पाहील. मी क्षमेची याचना करीत नाहीं—कर्तव्याचा माझा अभिमान एवढा जाज्वल्य आहे, कीं

अशा चुकांबद्दल क्षमा मागण्यासाठीं मान वाकवण्यापेक्षां तुटून दोन तुकडे झालेले बरे, असं मला वाटेल. तरीही माझ्या चुकांकडे सहानुभूतिच्या नजरेनं पहाण्याची मी त्यांना विनंति करीत आहें. ती करतांना माझ्या या अभिमानाला धोका पोचण्याइतका माझा प्रामाणिकपणा मी लवचिक होऊं देणार नाहीं.

माझ्या नाटकी संसाराचा इतिहास सांगायला सुरवात करण्यापूर्वीं केलेली ही प्रस्तावना पुढील बखरीच्या दृष्टीनं अत्यंत अवश्य आहे. माझ्या आयुष्यांत ज्या गोष्टी जशा प्रकारें घडल्याचं मी पहात होतों तशाच त्या मी नमूद करणार आहें. त्या प्रसंगांकडे पाहण्याची इतरांची दृष्टि निराळी असेल—अगदीं माझ्या दृष्टीपेक्षां उलट्या दिशेची असेल—प्रत्येक गोष्टीकडे पाहण्याची प्रत्येकाची भावना विशिष्ट प्रकारची असल्यामुळं माझ्या दृष्टिकोनाबद्दलचा त्या पाहणाऱ्यांचा कटाक्षही माझ्या इतकाच प्रामाणिकपणाचा असेल—म्हणून माझ्या हातून घडलेल्या बऱ्या वाईट गोष्टींचं आलोचन करतांना त्यांच्या मनाचा आणि भावनेचा समतोलपणा बिघडूं नये, म्हणूनच मला एवढी प्रस्तावना करावी लागत आहे.

कोणत्याही प्रसंगाकडे पाहण्याच्या माझ्या दृष्टीकोणाच्या बाबतीत कुणाचा विरोध असेल, तरीही, त्या विरोधाबद्दल मला दोषी ठरवतांना त्यांनीं माझ्या भावनेप्रमाणेच ज्या परिस्थितीतून मला मार्ग काढावा लागला त्या परिस्थितीचा बिकटपणाही ध्यानी आणण्यास विसरूं नये, एव्हढंच मला इथं सांगून ठेवायचं आहे.

आधींच मी कोकणचा राहाणारा–महाराष्ट्राच्या दृष्टीनं एकाकाळीं जंगली समजल्या जाणाऱ्या एका प्रांताचा रहिवासी–त्यांतून शिक्षणाचा अभाव–पदवी तर नाहींच नाहीं पण पदवी मिळविण्यासाठी जिथून दार उघडलं जातं त्या इंग्रजी हायस्कूलच्या शेवटच्या परीक्षेचा शिक्काही मला लागलेला नाहीं. पोस्ट आणि तारखात्यासारख्या अत्यंत रुक्ष आणि यांत्रिक जीवनाच्या वातावरणांत आयुष्याचीं वीस वर्षं गेलेलीं—त्या यांत्रिक वातावरणांत चकरा खात असतांनाच रंगभूमीच्या आखाड्यांत उतरण्याची संधी मिळाली. मोठ्या कष्टानं कां होईना –पण पहिलं पाऊल टाकतांच पायाला जमीन लागली. म्हणूनच उत्साह आला –आवेश आला. बालपणापासून मनांत सळसळत असलेली महत्वाकांक्षा पुरी

होण्याच्या आशेला अंकुर फुटला आणि पुढं पाऊल टाकायला सुरवात करण्यास उत्तेजन आलं. त्या योगायोगाच्या सामर्थ्यावरच आजवर एवढा मार्ग काढतां आला.

ज्यांच्या पायाशीं बसण्याचीही व्यावहारिकदृष्ट्या माझी लायकी नव्हती अशा थोर आणि माननीय व्यक्तींच्या खांद्याला खांदा भिडवून आवडत्या क्षेत्रांत मला लढतां आलं—इतकंच नव्हे, तर अशा सामर्थ्यशाली व्यक्तींच्या मनगटाला मनगट घासूनही आपण कांहीं कर्तबगारी दाखवित आहोंत, असा भास होण्याइतकी सुसंधि लाभली. म्हणूनच आज मला माझ्या नाटकी संसाराच्या पसाऱ्याची बखर करणं साध्य झालं.

या माझ्या कैफियतीकडे पहातांना, 'सहानुभूतीनं पहा' असं म्हणण्याच्या वेळीं, 'सहानुभूति' या शब्दाचा अर्थ व्यापक करावा लागेल. अनुभूति सारखी असायला—सह-अनुभूति असायला-त्याच क्षेत्रांत त्याच प्रकारचं कार्य ज्यांनीं केलं असेल त्यांच्याकडेसच ही याचना करावी लागेल. पण या क्षेत्रांतील मार्ग माझ्यासारखाच आक्रमण करणाऱ्या व्यक्तींशी माझी ही याचना नाहीं—अनुभूतांशीं नाहीं. प्रेक्षकांशीं आहे. तटस्थ, मध्यस्थ, आणि विरोधक या सर्वांनीं आपापल्या दृष्टिकोणाप्रमाणं या माझ्या इतिहासाकडे पहातांना, तो एका माणसाचा इतिहास आहे, हे ध्यानांत ठेवायला विसरूं नये, एवढंच माझं मागणं आहे.

२ ∷ ∷ अजाणत्या आठवणी

माझ्या नाटकी संसाराला प्रत्यक्ष सुरवात केव्हां झाली हें सांगण्यापूर्वीं तो संसार सुरू व्हायला कारणं काय झालीं आणि केव्हांपासून झालीं, हें मी आधीं सांगणार आहें.

अगदीं लहानपणची आठवण. त्यावेळीं माझं वय चारपांच वर्षाचं असेल. पहिलं नाटक पाहिल्याची ती आठवण अजूनही डोळ्यासमोर आहे. नाटक

काय होतं ते आतां आठवत नाहीं. त्यावेळी माझे वडील रत्नागिरीच्या पोष्ट-आफिसांत नोकर होते. त्यांना नाटकांची आवड होती. मी माझ्या आईबरोबर नाटक पाहायला गेलो होतो. आतां आठवतं ते असं, कीं मला कडेवर घेऊन आई एका शिडीवर चढून वर जाऊन मला मांडीवर घेऊन बसली. तिथं आजूबाजूला बायकांचीच गर्दी होती. माझे वडील पुरुषांत बसले होते. त्यावेळी झांपांनीं बांधलेल्या थिएटरांत बायकांसाठी एका बाजूला एक लहानशी माचवी केलेली असे. तीवर चढायला जी शिडी असे ती नुसती कळकीची असे. मला कडेवर घेऊन वर चढायला माझ्या आईला फार कष्ट पडले. नाटक कसं सुरू झालं याची आठवण नाही. पण मधल्या भागांत कुठं तरी तरवारी घेऊन लढाई झाली होती, एवढं आठवतं. माझी दृष्टि अगदी खिळून गेली होती. नाटक सारी रात्रभर चाललं होतं तरीही मला झोंप आली नाही. कांहींतरी विलक्षण, कांहीतरी अजब आपण पहात आहोत असा परिणाम मनावर झाला होता.

नाटक संपेपर्यंत सारी रात्र मी कसा जागा राहिलों याचं सर्वानाच आश्चर्य वाटलं. त्यावेळच्या समजाच्या धोरणानं माझ्यापरीनं मी त्या नाटकांतल्या गोष्टी सांगत असे, असं माझी आई पुढल्या आयुष्यांत वारंवार सांगे.

त्या वयांत सुद्धां मला नाटकाची चटक लागली होती आणि माझ्या वडिलांचं माझ्यावर फार प्रेम असल्यामुळं ते माझ्या आवडीसाठीं मुद्दाम मला नाटकाला घेऊन जात असत.

त्यानंतर पाहिलेलीं नाटकं माझ्या ध्यानांत आहेत. पुढं मला कळलं, कीं ती कंपनी नरहरबुवांची होती. बहुतेक नाटकं पौराणिक असत. राळेच्या फेंकींतून राक्षस रंगभूमीवर येऊं लागले, कीं मी घाबरून जात असे. तरीही राक्षस पाहण्याची आवड मात्र मला फार होती.

नाटकाच्या सुरवातीला गणपती येऊन बोलत असे, सूत्रधाराला आशीर्वाद देत असे, त्यामुळं हत्तीच्या तोंडांतून देखील माणसाचे शब्द येऊं शकतात अशी खात्री पटून देवादिकांवरची माझी श्रद्धा पाळंमुळं घेऊं लागली.

तो गणपती, पोटाला मोर बांधून नाचत येणारी ती सरस्वती, खरीखुरीच आहेत असं मला वाटे. डोक्याला झाडाचे टहाळ बांधून नाचत येणारा विदूषक

मला फार आवडे. त्या विदूषकाच्या निर्भयपणाचा माझ्या मनावर मोठा परिणाम झाला होता. देवांच्या दरबारांत जाऊन तो जितक्या मोकळेपणानं देवांची थट्टा करीत असे तितक्याच मोकळेपणानं आणि निर्भयपणानं तो ज्या वेळीं राक्षसांची देखील थट्टा करी त्यावेळीं मला त्याच्याबद्दल फार अभिमान वाटे. राळफेकीच्या आगीतून छताला मुकुटाचीं मोराचीं पिसं आदळेपर्यंत उड्या मारीत सारे थिएटर दणाणून सोडण्याइतक्या डरकाळ्या फोडीत येणाऱ्या राक्षसाला न भिणारा विदूषक मला आदर्शवत होऊन बसला. राक्षसाची माझी भीति हळूहळू कमी व्हायला विदूषकाचा निर्भयपणाच कारणीभूत झाला.

कार्यकारणभावाची सांगड घालण्याची ताकत त्यावेळच्या माझ्या बुद्धींत नव्हती. तरीही विनोदाच्या पायावरच निर्भयपणाचा उगम होतो, हे तत्त्व त्यावेळीं मला विदूषकानं नकळत शिकवलं.

त्याचवेळीं माझे वडील पेन्शन घेऊन मालवण येथें घरीं राहायला आले. आमच्या मालवणच्या घराच्या शेजारी मालपांचा वाडा म्हणून एक फारच भली मोठी इमारत आहे. तीन मजले असलेली अशी मालवणची तीच इमारत होती. त्या इमारतींत त्यावेळी मालवणचं मुनसफ कोर्ट होतं. माझे वडील पेन्शन घेतल्यावर कोर्टात सेक्शन रायटरचं काम करीत असत आणि म्हणून मी त्यांच्या बरोबर कोर्टात जात असें. लहानपणापासूनच मी अतिशय बोलका होतों. सारेच माझ्या बोलकेपणाचं कौतुक करीत असत, त्यामुळं माझा तो बोलकेपणा वाढत चालला होता.

माझ्या वडिलांना मी दादा म्हणत असें त्याप्रमाणे गांवचे सारे लोक आणि मोठमोठे अधिकारीमुद्धांही दादाच म्हणत असत. हल्लीं मी जसा सर्वांचा ‘मामा’ आहें तसेच ते सर्वांचे ‘दादा’ होते. ‘दादा’ या नात्यानंच सर्वत्र त्यांना वागवलं जात असे आणि तेही आपल्या वडीलपणाचा हक्क सर्वांवर मोठ्या प्रेमानं गाजवीत असत.

दररोज कांहीं तरी ग्रंथ वाचायचा त्यांचा परिपाठ असे. ओवीबद्ध पुराणं असलीं म्हणजे मी तीं मोठ्या आतुरतेनं ऐकें आणि त्या पुराणांतल्या कथांचा पाहिलेल्या नाटकाशीं मेळ घालून पाहीं. नाटक हे मला मूळ वाटे आणि पुराणं

दुय्यम प्रतीचीं वाटत. नाटकं पाहून नंतर कुणी तरी पुराणं लिहिलीं आहेत, असा त्यावेळीं माझ्या मनावर परिणाम झाला होता.

माझे वडील गीता आणि भागवत या दोन ग्रंथांचे जसे मोठे भोक्ते होते, तसाच त्या दोन्ही ग्रंथांवरील त्यावेळीं उपलब्ध असलेल्या सर्व टीकांचाही त्यांनीं व्यासंग केला होता. स्वतंत्र रीतीनें या दोन्ही ग्रंथांवर ते ज्यावेळी प्रवचन करीत त्यावेळीं ते ऐकण्यासाठी गांवची पुष्कळ मंडळी आमच्या घरीं गोळा होई.

कुणीही बोलत असला, तरी मधेंच तोंड घालून प्रश्न करायची मोठी वाईट खोड मला लहानपणी होती. सहासात वर्षांच्या वयांत भागवतासारख्या ग्रंथावर चर्चा चालली असली तरी प्रश्न विचारण्याचं जे धाडस माझ्या अंगीं होतं तें माझ्या फाजील चौकसपणाचं लक्षण होतं.

भागवतांतले अध्यायचे अध्याय नुसते ऐकून मला त्यावेळी पाठ झाले होते आणि वारंवार ऐकल्यामुळं संस्कृत भाषेचं व्याकरण कळत नव्हतं तरी अनुमानानं मला त्यांचा अर्थ सहज सांगतां येई. त्याबद्दल सारेच माझं कौतुक करीत आणि त्यामुळंच मी फार शेफारून जात असे. कोणत्याही गंभीर विषयाची चर्चा चालली असतां मधेंच तोंड घालून प्रश्न करायची मला जी खोड लागली होती, ती याच आत्मप्रत्ययामुळं.

हीं सर्व पुराणं ऐकत असतां त्यांतील कथानक आठवणींत सांठवण्याची माझी दृष्टी नाटकांना अनुलक्षून होती नाटक आधी आणि पुराण नंतर, असा जो परिणाम मनावर झाला होता, तो दादांनीं कितीही समजूत घातली तरी दूर होईना.

३ :: :: नाटककाराचें लक्षण

मालवणांत त्यावेळी नाटक कंपन्या वारंवार येत असत. 'कृष्णाबाई प्रासादिक वाईकर संगीत नाटक मंडळी' या नांवाची एक नाटक मंडळी त्यावेळी मालवणांत

आली होती. तिचा ' रासक्रीडा ' हा खेळ फार लोकप्रिय झाला होता. कृष्णाचं काम कोण करीत असे तें आतां आठवत नाहीं; पण राधेचं काम करणारे नट विनायकराव गुरव हे दादांचं पुराण ऐकण्यासाठी आमच्या घरीं येत असल्यामुळं माझ्या चांगलेच ध्यानांत राहिले होते. एरव्ही ते पुरुष असतां नाटकाच्या वेळी रात्रीं स्त्रीसारखे कसे दिसतात, याचा मला अचंबा वाटे आणि निरनिराळ्या वेळीं केव्हा पुरुष आणि केव्हां स्त्री अशा शापामुळं झालेल्या रूपांतराच्या कथा आठवून मी विनायकरावांच्या रूपांतराशी त्यांचा मेळ घालीत असे.

मला पटत नसे तें एकच, कीं हरिवंशांत कृष्ण वाटेल त्यावेळीं लहान होतो आणि वाटेल त्यावेळीं मोठा होतो असं वर्णन असतां, या नाटकांत कृष्ण पहिल्यापासून शेवटपर्यंत मोठाच असल्याचं दाखवलं जातं कसं? मी विनायकरावांबरोबर याबद्दल हुज्जत घातल्याचं मला आठवतं. ते म्हणाले होते, " नाटककारानंच तसं लिहिलं त्याला आम्ही काय करणार? नि लहान मोठा कृष्ण दाखवायचा कसा? तसं दाखवायचं तर दोन निरनिराळ्या माणसांनी कृष्णाची कामं करावीं लागतील अन् तें कांही जुळायचं नाही. "

नाटकं कशीं करतात याची पूर्ण जरी नाहीं, तरी बरीचशी कल्पना त्यावेळीं मला आली होती. हीं सोंगं असतात, खरेखुरे देवदैत्य नव्हेत, हे त्यावेळीं मला कळून चुकलं होतं. म्हणून आधीं नाटक आणि मग पुराण हा पूर्वीचा समज आतां राहिला नव्हता. ' नाटककारानं लिहिलं ' म्हणजे काय, याचा तपास मी करूं लागलों. पुराणांतल्या कथा घेऊन, त्यांच्या अनुरोधानं कल्पना करून, त्या त्या भूमिकांच्या तोंडीं कांहीं भाषणं घातलीं जातात आणि तीं नंतर पाठ करून म्हणून त्यांची तालीम घेतली जाते, हे त्यावेळीं मला विनायकरावांनीं समजावून सांगितलं. त्या कंपनीचे मालक हे यवतेश्वरकर पांडोबा गुरव या नांवाचे होते. त्यांची परवानगी घेऊन विनायकरावांनी एके दिवशीं मला तालीम पाहायला नेलं. पांडूबुवा गुरव हे वयानं पोक्त गृहस्थ होते पण विनायकराव अगदीच तरुण होते. पोरसवदा होते. रोजच्या पुरुषवेषांत असल्यावेळीं स्त्रियांचे हावभाव करून तालमींत ज्यावेळीं ते बोलूं लागले आणि अंगविक्षेप करूं लागले त्यावेळीं मला हसूं कोसळलं. फटकळपणाचा दुर्गुण माझ्या अंगीं लहानपणापासूनच आहे. मनांत आलं कीं लगेच बोलून जायचं—त्या बोलण्यामुळं कुणाला काय वाटेल

याची क्षिती बाळगायची नाहीं, या वृत्तीला अनुसरून ज्यावेळीं मी म्हटलं, "असं काय हिजड्यासारखं करतां हो?" त्यावेळीं पांडोबांनीं माझ्या एक थोबाडींत लगावली.

मी चिडून ताड्कन् उठलों आणि एकदम घरची वाट धरली. यापुढं वाईकर मंडळीचं नाटक पाह्यचं नाहीं म्हणून प्रतिज्ञा करून बसलों. नाटकासाठीं मन तळमळत होतं—पण अभिमान आड येत होता. नाटकं कशीं करतात याची अंधुकशी कल्पना ती तालीम पाह्यल्यामुळं आली आणि आपण नाटक लिहायचं असा निश्चय मी केला.

मी त्यावेळीं मराठी तिसरींत होतो. माझं वय आठ वर्षांचं होतं. नाटक लिहिण्याच्या वेडानं रात्रीच्या रात्री मी बिछान्यांत तळमळून काढीत असे. एके दिवशी नित्याप्रमाणें पहाटे उठून अभ्यासाला बसलों आणि अभ्यास न करतां नाटक लिहायला सुरवात केली. डोक्यांत एकच विषय घोळत होता—कृष्ण लहान असावा की मोठा असावा? भागवत आणि हरिवंशांतील ऐकलेल्या कथांच्या अनुरोधानं कांहीं तरी लिहायला सुरवात केली. त्यांत खूप खच्चून संस्कृत शब्द भरले. मधून मधून गीतगोविंदांतले कांही चरण घातले आणि अशा रीतीनं, छापलं तर साधारण आठ पृष्ठांचं होईल असं, नवीन रासक्रीडा नाटक तयार केलं.

दादांना ते एकदां दाखवावं असं मनांत आलं होतं पण धीर होईना. ते रागें भरण्याची भीति नव्हती. कारण ते कुणावर कधींच रागावत नसत—पण अतिशय शांतपणानें बोंचक भाषेत त्यांनी हंसत हंसत केलेली कानउघाडणी रागे भरण्यापेक्षांही मनाला जास्त लागे. म्हणूनच ती माझी पहिली 'कलाकृति' त्यांना दाखवायचा मला धीर झाला नाहीं.

पण मी ती विनायकरावांना दाखविली. मला त्यांना दिपवून टाकायचं होतं. त्यांच्यासमक्ष त्यांच्या मालकांनीं माझा अपमान केला होता. त्या त्यांच्या एवढ्या मोठ्या मालकांना जे कळत नाहीं, ते मला कळतं, असं मला शाबीत करायचं होतं.

माझं ते चिमुकलं नाटक ते वाचीत असतां मी डोळ्यांत प्राण आणून त्यांच्या चेहेऱ्याकडे पहात राहिलों होतों. भावदर्शनाला त्यांचा चेहरा जात्याच मोठा अनुकूल असल्यामुळं ते नाटक वाचीत असतां त्यांच्या मनावर होत

असलेले परिणाम त्यांच्या चेहऱ्यावर मला स्पष्टपणें दिसत होते. त्यावरून माझ्या त्या नाटकाबद्दल त्यांना प्रत्येक पानांत काय वाटलं, याची अटकळ मला येत होती.

तें एवढंसं नाटक वाचायला कितीसा वेळ लागणार? वाचून होतांच ते क्षणभर स्वस्थ बसले, तेव्हां मी विचारलं, " कसं काय वाटतं ?"

अगदी गंभीरपणें विनायकरावांनीं उत्तर दिलं, " आहे चांगलं–पण अगदींच लहान झालंय. मोठं असतं—" असं म्हणून ते स्वस्थ बसले.

" मोठं असतं तर तुम्ही बसवलं असतं माझं नाटक?" मी अभिमानानं फुलून म्हटलं.

विनायकराव नुसते हंसले. मी म्हटलं, " वाटेल तेवढं मोठं करून देतो ! बसवाल माझं नाटक ? " दिमाखानं मी असं बोलून गेलो खरा पण ते नाटक मी कसं वाढवणार होतो याची माझी मलाच कल्पना नव्हती.

" याची मूळ प्रत कुठं आहे ? " त्यांनीं विचारिलं.

" हीच मूळ प्रत ! " मी सांगितलं.

त्या प्रतींत खोडाखोड नव्हती. माझं अक्षर फार चांगलं होतं–अजूनही माझ्या अक्षराबद्दल मला मोठा अभिमान आहे–एकसुद्धां खोडाखोड न करतां एकटांकी लिहित जाण्याचा त्यावेळचा प्रयत्न आज पूर्णपणे यशस्वी झाला आहे. नाटक लिहितांना मी आजवर कधीच दुरुस्ती केली नाही आणि कधींच त्यांत शोधही घातले नाहीत.

" हें नाटक वाढवण्यांत काय अर्थ ? " विनायकराव म्हणाले, " हें नाटक आम्हीं करतो आहोंत त्यापेक्षां थोडंसं निराळं आहे खरं–पण तेंच तेच करण्यांत काय अर्थ ? दुसरं कांहीं तरी नाटक लिही."

" मग तें तुम्ही बसवाल ? " मी पुनः विचारलं.

" पण तें मोठं असलं पाहिजे, त्यांत पदं घातलीं पाहिजेत—अन् तीं पदं गातां आलीं पाहिजेत. "

त्यांच्या उत्तेजनानं मला हुरूप आला. कथानकावर मी विचार करूं लागलो. त्या अल्पवयांत सुद्धां कुणापेक्षांही जास्त पौराणिक कथा मला माहित होत्या. शिवाय बरींच पौराणिक नाटकं मी पाहिलीं होतीं.

विचार करूं लागलों त्यावेळीं जें जें कथानक डोळ्यांसमोर येई तें केव्हांतरी पाहिलं असावं असं वाटे. कुणी केलेलं कथानक असलं तर तें बसवायला घेणार नाहींत ही कल्पना असल्यामुळं कथानकाची निवड करणं मला कठीण जाऊं लागलं. नाटक लिहायचं म्हणजे ती कथा पुराणांतलीच असली पाहिजे, असा तोंपर्यंत माझा समज होता. पण लायब्ररींतलीं जुनीं नाटकं धुंडाळून ज्यावेळीं मी वाचूं लागलों त्यावेळीं पुराणांखेरीज इतर कथांवर देखील नाटकं लिहिलीं गेलीं आहेत असं मला दिसून आलं.

मला कथानक निश्चित ठरवतां येईना आणि कंपनी तर जायला निघाली. माझी निराशा झाली असं पाहून विनायकराव म्हणाले, " कंपनी गेली तरी हरकत नाहीं. तूं नाटक लिहीं. चांगलं असलं तर ते आम्ही बसवूं. लहान मुलाचं नाटक म्हणून माघार घेणार नाहीं. "

" पण तुमचे मालक? त्यांच्याकडे नाटक घेऊन गेलों आणि त्यांनी पुनः तोंडांत मारली तर? मग मात्र मला तें सहन होणार नाहीं. मोठा माणूस म्हणून म्हणणार नाहीं. मीसुद्धां एक खाड्‌कन् लगावीन ! "

विनायकरावांना हसूं कोसळलें. ते म्हणाले, " मालकांना आतां पश्चात्ताप झाला आहे. आज ते स्वतः तुला न् दादांना बोलवायला येणार आहेत. आज आमचं शेवटचं नाटक—तेव्हां सारा राग विसरून तुला आलं पाहिजे. तूं आला नाहींस तर माझं काम बिघडेल. "

मला मोठा अभिमान वाटला. शेंकडो लोक येत असतां एकट्या माझ्यामुळं आजचं नाटक चांगलं किंवा वाईट होणार, हे कळून मी मोठा फुलून निघालों. अगदीं आशीर्वाद देण्याचं अवसान आणून मी म्हटलं, " ठीक आहे. यवतेश्वरकर बुवा येवोत कीं न येवोत—तुमचं काम आज मी बिघडूं देणार नाहीं. "

पण यवतेश्वरकरबुवा आलेच. त्यांनीं आमंत्रण तर दिलंच पण मोठ्या माणसाला शोभेल अशा रुबाबानं त्यांनीं माझी माफीही मागितली.

त्या दिवशींच्या नाटकांत विनायकरावांनीं खरोखरच कमाल केली. काम सुंदर केलं. गायलेही सुंदर. त्यांच्या गाण्याला सारख्या टाळया पडत होत्या. अंतरंगाच्या सांदीकोपऱ्यांतून ध्वनि निघत होता—हा असला अद्वितीय नट एके दिवशीं मी लिहिलेलीं वाक्यं उच्चारणार—मी लिहिलेलीं पदं म्हणणार !

कथानकाच्या तयारीला मी लागलों होतों. अभ्यासाकडे माझं लक्ष लागत नव्हतं. त्या वयांत मी गात असें. आमच्या घराशेजारींच हडपबुवा होते. त्यांच्याकडे मी गाणं शिकायला जात असें. गायनाचार्य रामकृष्णबुवा वझे यांचे ते पहिले गुरू. ते मला चिजा शिकवीत असत. वाईकर नाटक मंडळींच्या नाटकांत अशा चिजांवरून केलेली पदं होतीं, असं मला विनायकरावांनी सांगितलं होतं. कांही पदांच्या मूळ चिजा त्या पदांसकट म्हणून दाखवल्या होत्या, त्यामुळं नाटकांतील पदं कशी करतात याची मला चांगलीच कल्पना आली होती.

कथानकाचं निश्चित ठरेना म्हणून मी आधीं पदं करायला सुरवात केली. पदं करून ती हडपबुवांना दाखवली. ते फार खूष झाले, इतकंच नव्हे, तर माझीं ती पदं म्हणून दुसऱ्यांना दाखवूं लागले. अगदी तोंड फाटेपर्यंत त्यांनीं दादांकडे माझी स्तुती केली. त्या माझ्या पदांतील कांहीं पदं ते आपल्या गाण्याच्या बैठकींतही म्हणत असत. त्यांच्या तोंडून ती पदं ऐकल्यावर मला अस्मान ठेंगणं झाल्यासारखं वाटे. ते नुसतीच माझी पदं म्हणत असत असं नव्हे तर, " ही या भाग्याचीं पदं हं ! " असं अभिमानानं सांगत.

पद्यरचनेबद्दल अशा रीतीनं मला आत्मविश्वास उत्पन्न झाला आणि आतां मला नाटक लिहितां येणार असं त्याचमुळं वाटूं लागलं.

४ :: :: दूरवरची दृष्टि

या मधल्या काळांत माझ्या वडिलांबरोबर मी मुंबईला गेलों होतों. तिथं किर्लोस्कर मंडळीचं 'सौभद्र' पाहिलं. भाऊराव कोल्हटकरांचं ते सुभद्रेचं शेवटलं काम होतं.

मालवणांत पाहिलेल्या नाटक मंडळींच्या प्रयोगांशीं तुलना करतांना हें नाटक पाहून मी दिपून गेलों. अगदीं कोणत्यातरी विलक्षण नव्या सृष्टींत मी हजर झालों आहें असं मला वाटलं. भाऊराव कोल्हटकरांना त्यावेळचे लोक 'भावड्या'

म्हणत असत. ‘भाऊ’ या नांवाचं ‘भावड्या’ हें लाडकं रूप होतं. हल्लीं नटाला नटवर्य म्हणणं हें जितकं मानाचं समजलं जातं, तितकाच हा ॲकार त्यावेळीं गौरवाचा समजला जात होता. त्यांत आपलेपणाची, अगदीं घरगुती नात्याची जाणीव अगदीं जिव्हाळ्यानं दिसून येत असे. नट हा केवढाही मोठा, केवढाही लोकप्रिय, केवढाही कर्तबगार असला तरी प्रेक्षकाच्या लेखीं तो अगदीं घरच्या नात्याचा, जिवींच्या जिव्हाळयाचा वाटत असल्याचा पुरावा ‘भावड्या’ शब्दानं शाबीत होत होता.

भाऊरावांच्या अप्रतिम आवाजानं मी देहभान विसरलों. आजचे नट गायन सुरू झालं म्हणजे मूळ भूमिका विसरून स्वतःच्या व्यक्तित्वावर उभे राहातात. भाऊरावाचं तसं नव्हतं. त्याच्या गायनांत जशी भावना होती तसाच अभिनयही होता.

त्यावेळी रंगभूमीच्या उजव्या हाताच्या वुईंगेंत पेटीवाला आणि डाव्या हाताला तबलजी बसत असल्यामुळं पात्राला हल्लीप्रमाणें रंगभूमीच्या अगदीं पुढं येऊन गाण्याची आवश्यकता भासत नसे. रंगभूमीच्या कोणत्याही भागांत उभे राहून किंवा बसून गायल्यामुळं, गाणं हें जरी नाटकाला अस्वाभाविक असलं तरी, वास्तवतेचा भंग होत नसे. पुढल्या काळांत किर्लोस्कर नाटक मंडळीनंच साधारणपणें १९०९–१० सालच्या सुमाराला ही पद्धत मोडली आणि पेटीवाला तबलजी रंगभूमीच्या बाहेर प्रेक्षागृहांत घेतले, त्याचबरोबर बाकीच्या नाटकमंडळयांनीही या पद्धतीचं अनुकरण केलं आणि त्यामुळं नाटकांतील नाट्याचा सत्यानाश झाला.

भाऊरावांची ती सुभद्रेची भूमिका अजूनही माझ्या नजरेसमोर आहे. मला वाटतं, त्यावेळीं अर्जुनाचं काम मोरोबा वाघोलीकर यांनीच केलं असाव. भाऊरावांनीं स्त्रीपार्ट सोडल्यावर तेही किर्लोस्कर मंडळी सोडून गेले. मी चिपळूण इथं तारमास्तर असतां पुनः त्यांची भेट झाली होती. त्यावेळीं त्यांची सौभद्रांतली पदं ऐकलीं होतीं. त्यावेळीं जरी त्यांचे दांत पडले होते तरी आवाजाचा दम कांहीं कमी झाला नव्हता. मात्र या नाटकाच्या वेळीं त्यांचीं भूमिका माझ्या ध्यानांत चांगलीशी राहिली नाहीं, इतका भाऊरावांच्या कामाचा माझ्या मनावर परिणाम झाला होता.

बाळकोबा नाटेकरांचं कृष्णाचं कामही ध्यानांत राहाण्याजोगं झालं होतं. पण भाऊरावांच्या कामानं मी इतका दिपून गेलों होतों, की त्यांच्यापुढं इतरांची मला कांहींच किमत वाटली नाही.

सुभद्रेचा वेष जुन्या काळच्या ब्राह्मणबाईसारखा होता. कानांत बाळ्या-बुगड्या, डोक्यावर चंद्रकोरराकडी, गळ्यांत ठुशीवज्रटिका, आणि हातांतही भरगच्च दागिने होते. मला वाटतं पायांत तोडेही असावेत.

आज हे चित्र डोळ्यासमोर आलं म्हणजे अवास्तव वाटतं खरं पण त्यावेळी ती कल्पना सुद्धां मनांत आली नाहीं. सुभद्रेची वेषभूषा एकाद्या श्रीमंत ब्राह्मण-बाईसारखी असूनही अवास्तव वाटली नाहीं.

भाऊरावाचा गायनाचा आवाज केवळ स्वर्गीय होता असं म्हटलं, तर आजच्या वाचकाला ती अतिशयोक्ति वाटेल. शास्त्रीय गायनाच्या कसोटीला ते कितपत उतरले असते याची मला कल्पना नव्हती. पण त्यांच्या गायनांत, विशेषतः आरंभींच्या करुणरसात्मक पदांत, हृदय थरारून सोडणारी भावनेची जी झळक दिसून येई ती त्यानंतर कुणाही नटाच्या गायनात मला आढळून आली नाहीं. गद्य थोडं असलं तरी देखील तें मोठं स्वाभाविक होतं. स्त्रीभूमिकेच्या हालचालींत उत्तानपणा नव्हता. त्यांची अंगयष्टीही मोठी नाजूक असल्यामुळं स्त्रीत्वाच्या भासांत बिघाड होत नसे.

किर्लोस्कर मंडळीची रंगसज्जाही मी पूर्वी मालवणांत पाहिलेल्या कोणत्याही नाट्क मंडळींपेक्षां विशेष वैभवशाली असल्यामुळं, सर्व प्रकारें खेड्यांतून शहरांत आल्याचा परिणाम माझ्या मनावर पूर्णपणे झाला. एकाद्या स्वप्नसृष्टींत आपण उतरलों आहोत असं त्यावेळीं वाटलं. देहाची विस्मृति होऊन नुसती श्रवणशक्ति तेवढी राहिली आहे—डोळे आणि कान यापलीकडं दुसरं कांहींच नाहीं—असा कांहीं तरी अननुभूत परिणाम त्यावेळीं मनावर झाला.

मनाला वाटूं लागलं, आपण नाटक लिहिलं तर तें असल्या नटाकरवींच व्हावं. नाटकांत असलेलीं पदं त्यापूर्वी मला आवडत नसत. त्याबद्दल विनायक-राव गुरवांबरोबर मी भांडलों सुद्धां होतों—माझ्या त्यावेळच्या पोरबुद्धीलासुद्धां संगीत अवास्तव वाटे. पण हें सौभद्र नाटक पाहिल्यावर ती भावना कुठल्याकुठं नाहींशी झाली.

या असल्या नटाचा परिचय व्हावा असं मनाला वाटलं तरी तें शक्य नव्हतं. मनाला मोठी रुखरुख लागून राहिली. परत मालवणला गेलों तरी पुनः पुनः 'सौभद्र' नाटक आठवत असे. असंच नाटक लिहावंसं वाटे पण मनांत असा प्रश्न उभा राही, कीं झळाळी होती ती नाटकाची कीं नटाची?

डोक्यांत सळसळत असणारी नाटकं लिहिण्याची कल्पना या नव्या अनुभवानं जोरावली. पण कथानक सुचेना. किती तरी कथानकं नजरेसमोर होतीं पण त्यावेळच्या 'पौराणिक' नाटक मंडळ्यांनीं कोणतंही कथानक शिल्लक ठेवलं नव्हतं.

५ :: :: पौराणिक मंडळ्या

तितक्यांत उंबरजकर नाटक मंडळी नांवाची अशीच एक 'पौराणिक' नाटक मंडळी मालवणांत आली. मालपाच्या वाड्यांतल्या चौसोपींतल्या मधल्या चौकाचं थिएटर बनवण्यांत आलं होतं. फळ्या टाकून रंगभूमी तयार केली होती. तिन्ही बाजूंचे व्हरंडे ओट्याप्रमाणें उपयोगांत आणून मधल्या खड्ड्यांत खुर्च्याबाकं टाकलीं होतीं.

हे उंबरजकरबुवा पूर्वी कीर्तन करीत असत. त्यांनींच ही नाटक मंडळी काढली होती. माधवराव पुणेकर या नांवाचे एक नट नायकाचं काम करीत असत. उंबरजकरबुवांचा आणि माझ्या वडिलांचा बराच जुना परिचय होता. त्यामुळं, आणि आमच्या घराशेजारींच हा वाडा असल्यामुळं, मी त्यांचीं बहुतेक सारीं नाटकं पाहिलीं. त्यांचं पहिलं नाटक 'विक्रम-चंद्रकला' म्हणून होतं. याच कथानकावर तिकडे माधवराव पाटणकरांनीं 'विक्रम-शशिकला' हें नाटक लिहिलं होतं. पण दोन्ही नाटकांतील कथानकाच्या आणि रंगसज्जेच्या योजनेंत फारच फरक होता. विक्रमाचा वेष पूर्वकालीन देवांच्या वेषासारखाच होता. मागं मोराच्या पिसांची प्रभावळ असलेला, मोठा मुकुट, अंगांत अंगरखा,

त्यावरून घातलेले भरगच्च दागिने, खालीं नेसलेला पीतांबर, अशा थाटांत हा विक्रम दिसे. अंजनपर्वा राक्षसाशीं इंद्राच्या संरक्षणासाठीं विक्रमानं केलेलं युद्ध या नाटकांत प्रत्यक्ष दाखवलं जात असे. कंपनींत तीनच राक्षसपार्टी होते. ते रंगभूमीवर प्रवेश करीत त्यावेळीं फळया बांधून बनवलेलं स्टेज हादरूं लागे. 'क्राऊड सीन'ची कल्पना त्यावेळीं नव्हती. एक एक वीर एक एका वीराशींच लढत असे. या युद्धाच्या प्रसंगीं चंद्रकला विक्रमाच्या मदतीला धावून आली, तिनं त्याची मर्जी संपादन केली, असं दाखवलं होतं. या प्रयोगाचं वातावरण ऐतिहासिक असूनही पौराणिक वाटे. पाटणकरांच्या 'विक्रम-शशिकले'त तें स्वरूप सर्वच प्रकारें बदलून गेलं होतं.

पौराणिकाखेरीज इतर कथेवर आधारलेलं असं त्या नाटक मंडळीचं हेंच नाटक होतं. मात्र नाटक मंडळी मालवण येथून निघून जातांना त्यांनीं शेवटच्या दिवसाचा जो प्रयोग लावला होता तो मात्र अगदींच निराळया स्वरूपाचा होता. शेक्स्पीअरच्या 'कॉमेडी ऑफ एरर्स' वर आधारलेलं 'भ्रांतिकृत चमत्कार' या नांवाचं नाटक आणि त्याच्याच शेवटीं 'कीचकवध' हें पौराणिक नाटक, असा जोड नाटकांचा तो प्रयोग होता. 'भ्रांतिकृत चमत्कार' च्या प्रयोगानं मला नवी दृष्टि प्राप्त झाली. विदूषक नसतांना सारखा हंशा पिकूं शकतो, हें तें नाटक पाहिल्यानं मला पहिल्यानं कळलं. या नाटकांतील पोषाकही त्या कालाला साजेसे आधुनिक असल्यामुळं सारंच वातावरण बदलून गेल्याचा प्रत्यय आला. तें नाटक संपल्यावर पाहिलेलं, साधारण अर्ध्या पाऊण तासांत प्रयोगित झालेलं, कीचकवध नाटक पहिल्या नाटकाच्या तुलनेनं मला ओंगळवाणं वाटलं.

उंबरजकर नाटक मंडळीच्या मुक्कामांत कंपनीचे मालक उंबरजकरबुवा, माधवराव पुणेकर आणि विदूषकाचं काम करणारे गृहस्थ (नांव आठवत नाहीं), आमच्याकडे वारंवार येत असत. त्यावेळीं हजार प्रश्न विचारून मी त्यांना भंडावून सोडीत असें. शाळा चुकवून त्यांच्या तालमी पाहायला जात असें.

त्या तालमींत आजच्या तालमीसारखी निश्चितपणाची संगती नव्हती. तात्कालिक भाषणं बोलण्याचा सराव करणें म्हणजेच तालीम, असा तो परिपाठ होता. प्रत्येकानं पोथ्या वाचायच्या, त्यांच्यावरून कथानकाचा अंदाज घ्यायचा.

आणि त्या आधारें आपलीं भाषणं म्हणायचीं. त्या भाषणांचं साधारणपणें टांचण करण्यांत येत असे–पण तीं शब्दशः लिहिलीं जात नसत. विष्णुदास भावेप्रभृति कथाकारांनीं लिहिलेलीं पदं सूत्रधार नाटकांतून म्हणत असे. रंगभूमीच्या उजव्या कोपऱ्याला तो हरदासाप्रमाणेंच उभा राही. तसाच घोडीवर ठेवलेला मृदंग, तसाच मागें एक साथीदार आणि खुद्द सूत्रधाराच्या हातांत लहानशी झांज असे. पदं म्हटली जात तीं बहुधा दोन प्रवेशांच्या मधें किंवा नायिकेच्या करुण-प्रसंगाच्या वेळीं. या पदांतून त्या पात्राचं भाषण असे आणि तें पात्र 'हर हर हे परमेश्वरा ! ' असं म्हणून मोठा हुंदका देऊन रंगभूमीवर खालीं तोंड करून पडलेलं असे. पद संपतांच त्यानं उठून आपल्या पुढल्या कामाला सुरवात करायची.

विदूषकाचं काम करणारे गृहस्थ रंगभूमीवर जरी विनोदाचे फवारे उठवीत तरी खाजगी आयुष्यांत ते मोठे विद्वान् गृहस्थ होते. उपनिषदं, शांकरभाष्य वगैरेचा त्यांनीं अभ्यास केला होता, म्हणून कंपनींत त्यांना शास्त्रीबुवा म्हणत असत. स्त्रीपार्टी नट देखील मोठे बहुश्रुत तरुण गृहस्थ होते—त्यांचं नांव मला आठवत नाहीं. ही सारी मंडळी आमच्या घरीं आली म्हणजे दादांबरोबर त्यांची वेदांतविषयक चर्चा चाले. नाटकाच्या गोष्टी बोलत असें काय तो मीच.

'भ्रांतिकृत चमत्कार' बसवण्यांत शास्त्रीबुवांनींच मेहनत घेतली होती. पण ते स्वतः त्या नाटकांत काम करीत नसत. त्या तालमी घेणं त्यांना फार कठीण जाई. पात्रांना भाषणं पाठ करण्याची सवय नसल्यामुळं ते मधून मधून नित्याच्या सवयीप्रमाणें पदरमोड करीत आणि मग शास्त्रीबुवा चिडून त्यांच्या अंगावर ओरडत. त्या नाटकाचा पहिला प्रयोग मालवणांतच झाला. आणि तो यशस्वी झाल्यामुळं पुढं अशींच नाटकं करावीं असं उंबजरकरबुवांना वाटूं लागलं. पुढं त्यांनीं काय केलं तें मात्र मला कळलं नाहीं.

यानंतर आणखी एक दोन पौराणिक नाटक मंडळ्या मालवणांत येऊन गेल्या. पण त्यांच्यांत वैशिष्ठ्य असं कांहीं नव्हतं. आम्हां वर्गबंधूंचं एक टोळकं होतं. त्यांत महादेव मुणगेकर, भगवान मालंडकर, शंकर पराडकर, भिकू नाडकर्णी वगैरे बरोबरची मंडळी घेऊन आमच्या घराच्या मागें असलेल्या मांगरांत आम्ही नाटकं करीत असूं. भगवान बहुधा नायक होई. पौराणिक नाटक मंडळ्यांच्या अनुकरणानं तोही ठराविक साच्याचीं वाक्यं नायक या नात्यानं

पदरचीं म्हणत असे. ‘क्षत्रियाचा धर्म म्हणजे मारावें किंवा मरावें’ अशा वाक्यानं सुरवात करून तो वीररसात्मक भाषण करीत असे. पहायला आमच्या शेजारचीं सारीं मुलं गोळा होत. राक्षसपार्टीचं काम मुणगेकर करी. त्याचा आवाज मोठा भसाडा होता आणि तो वाटेल तेवढ्या मोठ्यानं ओरडण्याइतका ताकदवान होता. युद्धाच्या वेळीं वाजवायला हत्त्यारं नसल्यामुळं घासलेटचा रिकामा डबा आणि झांज यांचा आम्ही उपयोग करीत असूं. हें काम मी आणि शंकर पराडकर यांच्याकडे असे.

हीं आमचीं नाटकं रविवारीं होत. एके दिवशीं आम्हीं दुःशासनवध नाटक केलं. दुःशासन मेल्यानंतर दुर्योधन झालेला मुणगेकर इतक्या भयंकर प्रकारें रडायला लागला कीं शेजारपाजारची सारी मंडळी कुणीतरी माणूस मेल्यामुळं ओरड पडली आहे असं समजून धांवत आली. आमच्या शेजारींच असणारे माझे मावसभाऊ बाबा डांगी यांनीं त्या दिवशीं मला खरपूस मार दिला. त्यानंतर बरेच दिवसपर्यंत आमची नाटकमंडळी बंद पडली होती. वास्तव अभिनयामुळं उत्पन्न झालेली ही ट्रॅजेडी कित्येक दिवस मला चांगलीच जाणवली.

लिहिलेलीं भाषणं पाठ करून नाटक करण्याचा आम्ही निश्चय केला. पुराणांना रजा द्यायचं ठरवून ‘बाळमित्रां’त असलेलीं छोटीं घरगुती नाटकं करून आम्ही आधुनिकतेचे यशस्वी प्रयोग आमच्या घराच्या माडीवरच करायला सुरवात केली. पौराणिक करुणरसाला यापुढं आम्ही पूर्ण बहिष्कार घातला. आमच्या अभ्यासक्रमांत असलेलं ‘नीतिमंदिर’ या नांवाचं एक पुस्तक होतं. त्या पुस्तकांत आग्र्याहून शिवाजी पळून गेल्याचं कथानक होतं. तें कथानक आधारभूत धरून मी माझी सारी शक्ती खर्च करून एक नाटक लिहिलं. तें छापलं असतं तर साधारणपणें बत्तीस पानं झालं असतं. लिहिलेल्यांत दुरुस्ती करायची नाहीं असं जरी मनाला वाटे, तरीही मी लिहिलेलीं भाषणं उच्चारलीं गेलीं म्हणजे त्यांत कुठं तरी चुकतं आहे, हें ध्यानांत येई. म्हणून प्रत्येक वाक्य स्वतःच आपल्या मनाशीं उच्चारून पाहायचं–साभिनय उच्चारायचं आणि मग तें लिहायचं, असे परीश्रमपूर्वक प्रयोग करून मी हें नाटक जेव्हां पुनः लिहून काढलं त्यावेळीं माझं दोस्तमंडळ माझ्यावर फार खूष झालं. भिक्या म्हणाला, “अगदीं नाटकांतल्यासारखींच भाषणं वाटतात रे!”

त्यावेळीं कुणी नाटक मंडळी आली असती तर मी त्यांना हें नाटक दाखवलं असतं. पण आम्ही ज्यावेळीं त्याचा प्रयोग करून पाहिला त्यावेळीं तें फारच थोडा वेळ झालं असं दिसून आल्यामुळं माझी फारच निराशा झाली. रात्रभर होणारं नाटक लिहायला किती तरी पानं लिहिलीं पाहिजेत याची कल्पना मला आली आणि हें बिकट काम आपल्या हातून कसं होणार या तळमळीनं मी डोकं पिकून जाण्याइतका अस्वस्थ झालों.

६ :: :: पुढलें पाऊल

मराठी गद्य नाटकं करण्यांत अग्रस्थानीं ठरलेली शाहुनगरवासी नाटक मंडळी मालवणांत आली. या नाटक मंडळींत एक विशेष होता, कीं नाटक मंडळीचं नांव ' शाहूनगर ' हें साताऱ्याला उद्देशून घेतलेलं होतं तरी कंपनीत असलेली बहुतेक सर्व मंडळी, कोंकणची—रत्नागिरी जिल्ह्यांतील—होती. हे नट आमच्या जिल्ह्यांतले आहेत आणि नांवालौकिकाला आले आहेत, या नात्यानं त्यावेळीं कोंकणचे लोक त्यांच्याकडे पहात होते. त्यावेळीं गणपतरावांचा फारसा लौकिक झाला नव्हता. शेक्सपिअरचीं नाटकं करायला त्यांनीं त्यावेळीं सुरवात केली नव्हती.

मी त्यांचं पहिलं नाटक पाहिलं तें " हरिश्चंद्र. " या नाटकाची सुरवात सूत्रधार, विदुषक, गणपति, सरस्वती या जुन्या परंपरेनंच झाली होती. तरीही—मला आठवतं, इतर पौराणिक नाटक मंडळ्यांप्रमाणें या नाटकाच्या वेळीं सूत्रधार साऱ्या नाटकांत कायम हजर नसावा.

या नाटकांतील अभिनयाच्या पद्धतीचें वैशिष्ठ्य त्यावेळींही दिसून येत होतें. जो प्रयोग होत होता तो, ' लिहिलेल्या ' नाटकावरून होत असावा असें पहाणाऱ्याला वाटत असे. हरिश्चंद्र आणि तारामती यांचा विश्वामित्राकडून झालेला छळ आणि विशेषतः तारामतीच्या (बळवंतराव जोग) अभिनयांत

होत असणारा करुण रसाचा परिपाक माझ्या त्यावेळच्या बालमनाला सुद्धां इतका वास्तव वाटला कीं ते प्रसंग पहात असतांना किती वेळ तरी मी हुंदके दे देऊन रडलों होतों.

हरिश्चंद्र नाटकाचा प्रयोग कंपनी मालवणांत आल्यावेळीं अगदीं सुरवातीलाच झाला होता, नंतर जें मीं त्याचं दुसरं नाटक पाहिलं ते त्या मुक्कामातलं शेवटलं होतं. मधल्या मुदतींत मी आजारी होतों, त्यामुळं त्या मुक्कामांत त्यांचीं दुसरीं कोणतीं नाटकं झालीं आणि त्यांत कोणकोणते फरक झाले याचा मला पत्ता लागला नाहीं.

हें शेवटचं नाटक 'मोचनगड' हें होतं. या नांवाची कादंबरी रामचंद्र भिकाजी गुंजीकर यांनीं लिहिलेली, विविधज्ञानविस्तारांतून पूर्वीं केव्हां तरी क्रमशः प्रसिद्ध झालेली, माझ्या वाचनांत आली होती. ही कादंबरी वाचलेली असल्यामुळं हिचं नाटक कसं होतं तें पहाण्याची जिज्ञासा अनावर झाली. आणि नाटक पहायला जाण्याइतकी प्रकृति दुरुस्त नसतांही मीं नाटक पहायला जाण्याचा हट्ट घेतला. आपल्या स्वाभाविक वृत्तीला अनुसरून माझे वडील सहसा मला विरोध करीत नसत. तरीही त्यावेळीं माझ्या प्रकृतीकडे पाहून त्यांनीं पहिल्यानं नाराजी दाखवली. पण मी अगदींच हट्ट धरून बसलों तेव्हां थोड्या रागारागानंच कां होईना—तें नाटक पहायला ते मला घेऊन गेले. गुंजीकर हे माझ्या वडिलांचे परममित्र असल्यामुळं त्यांना स्वतःला तें नाटक पहाण्याची उत्कंठा होतीच.

या नाटकाच्या प्रयोगाचं प्रसिद्धीकरण त्या काळच्या पद्धतीपेक्षां बऱ्याच वेगळ्या स्वरूपांत करण्यांत आलं होतं. हॅन्डबिलांत कथेचा सारांश देण्यांत आला असून त्या प्रयोगासाठीं योजलेल्या निरनिराळ्या देखाव्यांचंही वर्णन करण्यांत आलं होतं. नजरेंत ठळक रीतीनं भरेल अशा प्रकारें 'तुरुंग, जळत असलेला तुरुंग, किल्ल्याच्या बुरुजावरून उडी' वगैरे प्रसंगांचा क्रमवार उल्लेख केला होता.

या नाटकाच्या प्रयोगांत साहजिकपणें एक वैशिष्ट्य आलं होतं. कादंबरींतलि नायकाचं नांव गणपतराव होतं आणि ती भूमिका गणपतराव जोशी यांनींच

केली होती. दुसरी जनुभाऊची भूमिकाही जनुभाऊ या नांवाच्याच नटानं केली होती. 'हरिश्चंद्र' नाटकांत डोंबाचं काम करणाऱ्या नटानं या नाटकांतील संग्या भिल्लाची भूमिका केली होती. हा नट कंपनीचा न्हावी होता. शरीरानं जाडजूड आणि भिल्लाच्या कामाला शोभण्याजोगा भला अगडबंब होता. तुरुंग फोडून ज्यावेळीं तो तुरुंगाला आग लावी, त्यावेळीं अगदीं सहज लीलेनं गणपतरावासारख्या वजनदार माणसाला भर्कन उचलून पाठुंगळीला घेऊन जातांना टाळ्यांचा केवढा तरी मोठा कडकडाट झाल्याचं आजही मला आठवतं. नाटकाच्या शेवटीं शिवाजी महाराज येऊन नायक नायिकेला आशिर्वाद देतात असा प्रसंग आहे. त्यावेळच्या या शिवाजीचा पोषाख ग्वाल्हेरच्या शिंदे सरकारासारखा होता. राजा रविवर्म्यानं काढलेली शिवाजीची तसबीर त्यावेळीं प्रसिद्ध झालेली नव्हती. पण त्या तसबिरीच्या मूळ चित्राचा एक लहानसा फोटो मालवणच्या किल्ल्यांतील शिवाजीच्या देवळाच्या गाभाऱ्यांत लावलेला पाहिला असल्यामुळं शिवाजीचं हें 'मोचनगड' नाटकांतील सोंग पाहून मला शंका उत्पन्न झाली. तरीही रंगभूमीवर दिसणाऱ्या या शिवाजीच्या वेषरचनेचं वैषम्य माझ्या तत्कालीन आखुड नजरेला जाणवलं नाहीं.

या नाटकांत कुठंतरी एका मुंडीत विधवेचं पात्र आणण्यांत आलं होतं असं आज आठवतं. पण ती भूमिका मूळ कादंबरीत आहे कीं नाहीं—कीं ज्यांनीं 'मोचनगड'ची ही रंगावृत्ति केली त्या 'शाहुनगरवासी मंडळी'तील शास्त्रीबुवा या नांवानं प्रख्यात असलेल्या नटाची स्वतःचीच कल्पना होती, हें आज मला सांगतां येणार नाहीं. पुढं गणपतराव जोशी यांना हा प्रश्न केला त्यावेळीं त्या नाटकाची त्यांची आठवण सुद्धां बुजून गेली असल्याचं मला दिसून आलं. मला वाटतं, ऐतिहासिक पार्श्वभूमि असलेलं मराठी रंगभूमीवरील हेंच पहिलं नाटक असावं.

पौराणिक थाटाचीं नाटकं पहात असतां या नाटकाच्या प्रयोगानं जो रंग-भूमीचा निराळेपणा ठळकपणानं दिसून आला त्याचा माझ्या मनावर त्यावेळीं चांगलाच परिणाम झाला होता. आज आठवण करतांना असं वाटतं, ऐतिहासिक वातावरणापेक्षां या नाटकावर सामाजिक वातावरणाची छायाच प्राबल्यानं दिसून

येत होती. नांवंही साधीं, त्यांचे पोषाकही तत्कालीन समाजाला शोभतील असे, भाषाही सोपी आणि सुबोध असल्यामुळं तें नाटक शिवाजी येईपर्यंत सामाजिक स्वरूपाचंच वाटलं.

मराठी भाषेंतील कथावाङ्मयांतील आधुनिकतेच्या ऐतिहासिक दृष्टीनं पहिली असलेली ही कादंबरी आज वाचकांच्या दृष्टीआड झालेली आहे खरी; पण आजच्या काळाला सुद्धां चित्रपट काढायला योग्य ठरेल इतकं आकर्षक वातावरण त्या कादंबरींत आहे, असं अजूनही मला वाटतं.

पुढल्या नाटकांशीं तुलना करतां, अशा प्रकारच्या भोज्वळ आणि वास्तव वातावरणाचं नाटक त्या काळांत तरी झालं असल्याचं माझ्या ऐकिवांत नाहीं. या नाटकाचा त्यावेळीं फारसा बोलबालाही झाला नसावा–आणि त्याच्या मागोमाग फारच थोड्या काळांत 'त्राटिका हॅम्लेट' सारखीं नाटकं रंगभूमीवर आल्यामुळं गणपतराव जोशी यांना त्या नाटकाची विस्मृतीही झाली असावी. तरीही आज मला अभिमानानं असं म्हणतां येईल, कीं करुणरसाचा प्रभावी उठाव करण्याचं सामर्थ्य बळवंतराव जोगांच्या अंगीं केवढ्या मोठ्या प्रमाणांत होतं हे याच नाटकांत पहिल्यानं दिसून आलं. त्यावेळच्या माझ्या धारणाशक्तीवर या नाटकानं इतका परिणाम केला होता, कीं हें नाटक पाहिल्यामुळंच त्या कादंबरीचीं मी पुनः पुनः पारायणं केलीं.

७ ✻ ✻ माझी कर्तबगारी

मधल्या काळांत आणखी बऱ्याच बारीकसारीक नाटक मंडळ्या मालवणांत येऊन गेल्या. पण त्या उल्लेख करण्याजोग्या नव्हत्या.

हा एक संक्रमणकाल होता. पौराणिक, गद्य आणि संगीत अशा तिन्ही प्रकारचीं नाटकं करणाऱ्या मंडळ्या त्यावेळीं अस्तित्वांत येऊं लागल्या होत्या.

उत्पन्नाच्या दृष्टीनं नाटकाला मालवण हें गांव कोंकणच्या मानानं पहिल्या नंबरचं गणलं जात असे. रत्नागिरी हें जरी जिल्ह्याचं ठिकाण होतं, तरीही रत्नागिरीपेक्षां मालवणांतच नाटक मंडळ्या जास्त प्रमाणांत येत असत. तिथून गोव्याला जाणं मंडळ्यांना सोयीस्कर होत असे. मालवण आणि गोवें यांच्या मधें असलेलं वेंगुर्लें हें तालुक्याचं ठिकाण व्यापारी दृष्टीनं मालवणपेक्षां जरी जास्त संपन्न होतं, तरी त्या गांवीं जायला नाटक मंडळ्या भीत असत. त्या गांवचे तत्कालीन लोक बरेच अवखळ असल्यामुळं त्यांच्यापासून गरीब नाटक मंडळ्यांना फार त्रास होत असे. कित्येक कंपन्यांतल्या माणसांवर तिथं सल्फ्यूरिक ॲसिड देखील टाकलं गेलं होतं. थिएटरवर दगड फेकण्यांत आणि इतर रीतीनं नाटक मंडळ्यांतल्या माणसांना त्रास देण्यांत त्या गांवची फार ख्याती होती. वेंगुर्लें इथं जाणारी नाटक मंडळी बहुधा पुढला मुक्काम कधींच गाठीत नसे, म्हणून मालवणांत येणाऱ्या नाटक मंडळ्या एक सरळ गोंव्याला तरी जात किंवा खुष्कीच्या मार्गानं कोल्हापुरला तरी जात.

त्यावेळीं गोव्यांत ‘ गोवेंकर संगीत नाटक मंडळी ’ या नांवाची एक कंपनी निघाली होती. ती बहुधा किर्लोस्कर मंडळीचींच नाटकं करीत असे. या नाटक मंडळींतच पहिल्यानं दत्तोपंत हल्याळकर हे प्रसिद्धीस आले. गणपतराव बोडस हेही पहिल्यानं याच नाटक मंडळींत होते. मालवण येथील देऊळवाड्यावरचे अभ्यंकर नांवाचे गवई हेही त्यावेळीं त्या नाटक मंडळींत सामील झाले होते. एकदां पणजीला गेल्यावेळीं या नाटक मंडळीचा ‘ सौभद्र ’ नाटकाचा प्रयोग पाहिल्याचं आज जरी आठवतं, तरी त्याची आठवण फारच पुसट झाली आहे. पूर्वी पाहिलेल्या प्रयोगाच्या तुलनेनं या मंडळीच्या प्रयोगाचा मनावर तेवढासा ठसा उमटला नाहीं.

मालवणांत येणाऱ्या नाटक मंडळ्यांचे प्रयोग फुकट पाहण्याचा आमचा कायदेशीर हक्क आहे असा आमच्या कंपूचा समज होता. आम्हाला नाटक पाह्यला फुकट सोडलं नाहीं तर आम्हीं थिएटरवर दगड मारायलाही कमीं करीत नसूं. त्यामुळं नवीन येणाऱ्या कंपन्या सहसा आम्हाला अडथळा करीत नसत. ‘ महाडकर नाटक मंडळी ’ या नांवाची एक नाटक मंडळी मालवणांत आली होती. त्यांचीं नाटकं फारशीं हिशोबांत घेण्याजोगीं नव्हतीं. पण आम्हीं

आमचा हक्क गाजवायच्यावेळीं नाटकाचा किंवा नाटक कंपनीचा दर्जा हिशेबांत घेत नसूं. या नाटक मंडळीचे मालक महाडचे केशवराव टिपणीस या नांवाचे गृहस्थ होते. नाटककार आप्पा टिपणीस यांचा, तसं पाहिलं तर, या टिपणीसांशीं कांहीं संबंध नव्हता. हे गृहस्थ करडेपणाचा मोठा आव आणीत असत आणि त्यामुळं ते मालवणांत बरेच अप्रिय झाले होते. आमच्या कंपूला नाटकाला फुकट सोडायचं त्यांनीं ज्यावेळीं नाकारलं त्याच वेळीं त्यांनीं आम्हाला तंबी दिली. थिएटरवर दगडबिगड पडले तर आम्हाला पोलिसच्या ताब्यांत देण्याची त्यांनीं धमकी दिली.

आम्ही नवी तरकीब काढायचं योजलं. त्यावेळच्या जाहिराती जाड्या फाव्यानं मोठ्या कागदावर हातानं लिहिल्या जात असत. शाई बहुधा जांभळी असे. क्वचित् दोन तीन रंगी शाईतही या जाहिराती लिहिल्या जात असत. आमच्या मंडळींतील कांहीं जणांनीं सारी रात्र खपून गांवांतील साऱ्या जाहिरातींत तसल्याच शाईनं एका कोमऱ्याची जोड दिली आणि लगेच दुसरे दिवशीं टिपणीसांनीं येऊन आमच्या कंपूला नाटकाचं द्वार मोकळं केलं.

आम्ही कांहीं विशेष केलं नव्हतं. जाहिरातींतील 'ड'ला एक खालीं उकार दिला होता. त्यामुळं नांव 'महाडुकर नाटक मंडळी' असं झालं होतं.

आम्ही आमचा हक्क गाजवून नुसते थिएटरांत जाऊन आलों आणि पुनः त्यांच्या नाटकाला केव्हांही गेलों नाहीं.

'पूर्णचंद्रोदय नाटक मंडळी' या नांवाची एक मंडळी त्यावेळीं मालवणांत आली. ही मंडळी नुसती प्रोज आणि संगीत नाटकं करीत असे, इतकंच नव्हे, तर आरंभाला अर्धा तास सर्कशीचा प्रयोगही होत असे. पूर्वी उंबरजकर नाटक मंडळींत असलेले माधवराव पुणेकर हे या कंपनींत होते. नारायणरावाच्या वधाच्या फार्सात ते सुमेरसिंगाचं काम करीत असत. सुमेरसिंगाचं काम करण्यांत ते गोपाळराव दात्यांच्या तोडीचे आहेत असं त्यावेळीं समजलं जात असे.

गोपाळराव दात्यांचं सुमेरसिंगाचं काम मी त्यावेळीं पाहिलं नव्हतं, म्हणून माधवराव पुणेकरांचं काम मला फार आवडे. 'फार्स' या शब्दाला त्यावेळीं 'एक त्रुटित नाटक' या पलीकडे फारसा अर्थ नसे. कांहीं 'फार्स' हास्यकारक

असले तरी कांहीं कांहीं करुणरसात्मक किंवा वीररसात्मक सुद्धां असत. मुख्य नाटक संपून पंधरावीस मिनिटं पडदा पडे आणि नंतर या फार्साचा प्रयोग होई. ' छेलबटाऊ आणि मोहना राणी ', ' तुरेवालीचा फार्स ', ' बासुंदीचा फार्स ', ' झोपीं गेलेला जागा झाला ', आणि विशेषतः ' नारायणरावाच्या वधाचा फार्स ' हीं छोटीं नाटकं त्यावेळीं फार लोकप्रिय होतीं.

ही मंडळी पाठारे यांचं ' संभाजी ' नाटकही करीत असे. दिगंबरबुवा नांवाचे नट तुळशीचं काम करीत. तुळशीच्या कामाबद्दल त्या काळांत दत्तोपंत हल्ल्याळकर यांची फार प्रसिद्धी होती. दिगूबुवांचं काम त्यांच्याच तोडीचं होत असे. पण शरीरसौष्ठवाच्या दृष्टीनं दत्तोपंत हल्ल्याळकर यांचं काम लोकांच्या डोळ्यांत जास्त भरत असे.

या नाटक मंडळीबरोबर किर्लोस्करांचे समकालीन नाटककार वासुदेव नारायण डोंगरे हे असत. संभाजी नाटकांत ते एकाच प्रवेशांत आजारी असलेल्या शिवाजीचं कामही करीत. या गृहस्थांचा परिचय मी करून घेतला. किर्लोस्करांच्या बद्दल त्यांच्या मनांत मोठी अढी होती. किर्लोस्करांनीं ज्या ज्या कथानकांवर नाटकं लिहिलीं त्या त्या कथानकावर त्यांनीं संगीत नाटकं लिहिलीं होतीं. त्या शिवाय ' रंगी नायकीण ' प्रभृति त्यांचीं लोकप्रिय नाटकं होतीं तीं निराळींच. किर्लोस्करांप्रमाणेंच आपणही नट असून नाटककार आहोंत असा त्यांना अभिमान होता पण किर्लोस्कर हे एका कालचे मास्तर असल्यामुळं आणि टिळकांसारख्या पुण्यांत वजनदार असलेल्या मोठ्या माणसांचा त्यांना पाठिंबा असल्यामुळं त्यांचा नांवलौकिक होतो आणि आपल्याला ती मान्यता मिळत नाहीं, याजबद्दल त्यांना एकप्रकारें खेद वाटत असे—तितकीच चीड येत असे.

पुढं त्यांचीं नाटकं ज्यावेळीं मी वाचलीं त्यावेळीं किर्लोस्करांच्या आणि त्यांच्या लेखनांत केवढं अंतर होतं हें मला कळून आलं. आणि त्यामुळंच त्यावेळच्या त्यांच्या तक्रारीचं महत्त्व पुढं वाटेनासं झालं.

ही नाटकमंडळी त्यावेळीं ' जयंती ' या नावाचं एक नाटक करीत असे. तें गद्य नाटक होतं. त्याची रचना बरीचशी आधुनिक होती. तरीही त्यांत राक्षस आणि राक्षसिणी आणि त्यांच्याशीं झालेलं नायकाचं युद्ध दाखवलं

होतं. त्या नाटकाचा शेवट मला आज चांगलाच आठवतो. एका देशाचा राजा युद्धासाठीं राक्षसांवर चाल करून जातो. त्याचं आपल्या राणीवर फार प्रेम असतं. युद्धाला जातांना एकमेकांना तो विरह मोठा दुःसह होतो, त्याचा अमात्य त्याच्या गैरहजेरींत आपण सारी व्यवस्था उत्तम ठेवूं असं अभिवचन देतो. पुढं राक्षसांचा पराजय करून तो ज्यावेळीं परत येतो, तो आपल्या राणीला आश्चर्यचकित करण्यासाठीं एकटाच येतो. मधल्या काळांत राजाच्या विरहानं व्याकुळ झालेल्या राणीची समजूत घालीत असतां अमात्याचं आणि तिचं सूत जुळतं. नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत राजा शयनमंदिरांत प्रवेश करतो आणि दोघांनाही एका मंचकावर निद्रितावस्थेंत पाहून चांगली अर्ध्या तासाची 'सॉलिलॉक्वी' म्हणतो. मला त्यावेळीं तें त्याचं स्वगत भाषण अतिशय कंटाळवाणं वाटलं. तें एक मोठं थोरलं व्याख्यान होतं. स्त्रीजातीच्या बेइमान-पणाबद्दल त्यांत हजारप्रकारें हजारवेळां उद्गार काढले होते. मधेंच कमरेची तरवार उपसून तो त्यांना मारायला धांवतो. पण तितक्यांत विचाराची लहर येते आणि तो तत्त्वज्ञान बोलूं लागतो. शेवटीं, 'जाऊं दे–यांचं कर्म यांच्याजवळ. आपल्या कर्मांचीं फळं तीं भोगतील' असे कांहींसे वैराग्याचे उद्गार काढून तो निघून जातो.

पुढं कांहीं तरी होईल अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा होती पण एक अर्धा मिनिट तीं दोघंही तशींच निद्रितावस्थेंत असलेलीं दाखविण्यांत येऊन नंतर एकदम अंकाचा पडदा पडला. नाटक संपलं कीं काय याचा पुष्कळांना प्रश्न पडला. नाटकाचं हें तंत्र त्यावेळच्या इतर नाटकांशीं विसदृश होतं आणि त्यामुळंच तें माझ्या चागलं ध्यानांत राहिलं. 'जाहिरातींत प्रसिद्ध केल्याप्रमाणें नाटक पुरें होऊन आतां फार्साला सुरवात होईल' असं नित्याप्रमाणें सांगायला ज्यावेळीं अमात्यच पुढं आला त्यावेळीं नाटक संपल्याची खात्री पटली.

त्या नाटकाचा लेखक कोण होता हें कंपनींतील कुणालाच माहित नव्हतं. कुठून तरी आलेली एक चोपडी, कुठं तरी पडून होती, ती घेऊन तें नाटक बसवलं होतं असं मला चौकशी अंतीं पुढं कळलं. नाटकाचं तंत्र इंग्रजी वळणाचं असावं असं पुढं विचार करतांना मला वाटूं लागलं. तत्कालीन अभिरुचीला अनुसरून आंत राक्षस आणि राक्षसिणी लेखकानं घुसडून दिल्या असाव्या.

निरनिराळया काळांतील निरनिराळ्या प्रकारचीं नाटकं करणारी ही एक अजब नाटक मंडळी होती यांत शंका नाहीं. पुढं माणिकप्रभु, चित्ताकर्षक, आणि लोकमान्य नाटक मंडळयांतून प्रसिद्धीस आलेले श्री. काका कंपली यांना याच नाटक मंडळींत मी पहिल्यानं पाहिलं.

या नाटक मंडळींतून होत असलेल्या निरनिराळया नाटकांमुळं—विशेषत: भिन्न प्रकारचीं नाटकं एकाच कंपनीनं एकाच वेळीं केल्यामुळं—तुलनात्मक दृष्टीनं त्या त्या प्रकारांकडे मला पाह्यातां आलं. त्या नाटकांतील भिन्नपणा जमीन अस्मानाच्या फरकाचा होता. आणि म्हणूनच त्यांची तुलना करणं मला फार कठीण गेलं, डोक्यांत एक प्रकारचा गोंधळ माजला. आणि कोणती पद्धती बरी याचा निश्चित अंदाज करतां येईना.

या धंदेवाईक नाटककंपन्यांखेरीज नाट्याचा आणखी एक प्रकार दक्षिण कोंकणांत त्यावेळीं विद्यमान होता. त्याला ‘ जत्रा ’ म्हणत असत. हे जत्रा करणारे लोक, कलेचं संरक्षण करणारी जी एक विशिष्ट जात दक्षिण कोंकणांत आहे, त्या जातीपैकींच असत. त्यांना ‘देवळी’ असं म्हणतात. या जत्रांत मोचेमाडकर या नांवाचे जत्राकार प्रख्यात होते. मोचेमाड हें गांव ब्रिटिश हद्द आणि गोवें यांच्या सरहद्दीवर आहे. या जत्रा बहुधा पौराणिक असत. त्यांना ‘ दशावतारी खेळ ’ असंही संबोधन होतं. खेळाच्या आरंभीं गणपती सरस्वतीचा प्रवेश झाल्यानंतर मत्स्यावताराचा प्रसंग निश्चितपणें दाखवला जाई. त्यांत शंखासूर येऊन ब्रह्मदेवाची विटंबना करी. हा शंखासूर आणि विदूषक—(ज्याला म्हादवी असं म्हणत-हें संबोधन संस्कृत नाटकांतील विदूषकाला माधव्य किंवा माधविक असं दिलेलं आढळतं त्याचंच ग्राम्य स्वरूप असावं) यांच्यांत कोट्यांची चकमक झडे. त्यांत अश्लीलतेची भरपूर छटा असे आणि तोच प्रकार प्रेक्षकांना आवडत

असे. शेवटीं विष्णूचा अवतार होऊन तो नाचत नाचत शंखासुराचा नाश करी आणि मग पुढील कथानकाला सुरवात होई.

या शंखासुराचा वेष थोडासा परदेशी 'सैताना' च्या अनुकरणानं योजलेला असावा कीं काय असं आज वाटूं लागतं. सबंध अंगांत काळा सदरा, काळी तुमान, आणि सबंध तोंड झांकलेली काळी टोपी असून त्याला खालीं दाढीच्या आकाराचा छातीपर्यंत रुळणारा कापडी तुकडा असे. डोळे आणि तोंड यांच्यापुरतीं छिद्रं ठेवलेलीं असून तोंडांतून बाहेर लवलवणारी तांबडी पट्टी जिभेची निदर्शक वाटे. बाकीच्या पौराणिक वातावरणांत तुमान घातलेलं हें सोंग गोव्यांत प्रचलित असणाऱ्या 'कार्निवाल' मधील सैतानाच्या सोंगाचं अनुकरण असावं. हे दशावतारी खेळवाले अशा रीतीनं एकच अवताराची 'नांदी' करून पुढं कोणत्याही पौराणिक कथानकाला सुरवात करीत.

सूत्रधाराप्रमाणेंच असलेला एक 'अनाउन्सर' जें पात्र येणार असेल त्याची, आपल्या साजिंद्यांसह संगीतगद्यांत, "आतां कोण यावे, कौरवगुरु गुरुद्रोण यावे—गुरुद्रोण यावे—" अशा भाषेंत वर्दी देई. कोणत्याही दर्जाचं पात्र रंगभूमीवर प्रवेश करतांना नाचत येत असे आणि कथानकाच्या अनुषंगानं साऱ्या नाटकांत हजर असलेले साजिंदे झांजा आणि मृदंग वाजवून वर्णनपर पद म्हणत असत. या पदांच्या चालीही विशिष्ट प्रकारच्या असत. त्या चालींचं अनुकरण अजून कुणीही केलेलं नाहीं.

बहुधा या नाटकांत युद्धाला प्रामुख्य असे. वीररस आणि करुणरस या दोन रसांखेरीज दुसऱ्या रसाचा या नाटकांत समावेश केलेला नसे. १९२५ सालीं मद्रास येथें थिऑसॉफिकल सोसायटीची पहिली ज्युबिली झाली त्यावेळीं जावा बेटांतील नाटक मंडळी आलेली होती. त्यांचे प्रयोग रामचरित्रात्मक असत. पण ही दशावतारी जत्रेची पद्धती आणि जावा बेटांतील नाटकांची पद्धती यांच्यांत विलक्षण साम्य असल्याचं त्यावेळीं मला दिसून आलं. फरक एवढाच होता, कीं जावा बेटांतील नाटकांत पात्रं मुळींच बोलत नसत आणि दशावतारी खेळांतील पात्रं आमच्या जुन्या पौराणिक नाटकांच्या अनुकरणानं ठराविक सांच्याचीं भाषणं करीत असत.

हे दशावतारी खेळ कोणत्या तरी उत्सवाच्या वेळीं चालत. त्या उत्सवाला जत्रा किंवा यात्रा असं म्हटलं जाई आणि म्हणूनच हा दशावतारी खेळ करणारांना जत्रावाले असं संबोधन देण्यांत येई. बंगाल्यांतही हा प्रकार त्यावेळीं रूढ होता आणि त्याला तिकडे ‘ जात्रा ’च म्हणत.

पौराणिक कथांचं दिग्दर्शन रामविजय, पांडवप्रताप या ग्रंथांच्या अनुकरणानं केलेलं असल्यामुळं त्यांत कल्पनेला फारसा वाव मिळत नसे. स्वातंत्र्य घेत असे काय तो एक ‘ म्हादवी ’. इतरांशीं तो ओढून ताणून आणलेल्या शुद्ध भाषेंत बोलत असला, तरी म्हादवी आणि शंखासूर एकत्र आले कीं मालवणी–कोंकणी बोलींत बोलत असत. त्यामुळं त्यांच्याबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत आपलेपणाची भावना उत्पन्न होई.

या खेरीज आणखी एक नाट्यप्रकार त्यावेळीं अस्तित्वांत होता. सावंतवाडी संस्थानांतील कुडाळ या पेट्याखालीं पिंगुळी या नांवाचं एक गांव आहे. त्या गांवांत आणि त्याच्या आसपास ठाकूर या नांवाची एक कलावंत जात आहे. गाणीं म्हणून भिक्षा मागण्याचे सर्व प्रकार या जातींत विद्यमान असत. त्यांत कांहीं समेळवाले, नुसते तुणतुणेवाले, कांहीं बाहुलेभोरीपवाले असत. या जातींतील बायका गंगावनं करून विकीत असतांना भिक्षा मागण्याचाही धंदा करीत. बाहुलेभोरीप हा प्रकार देशावर असणाऱ्या यमपुरीसारखाच असे. यांत बहुतेक रामचरित्राचीं कथानकं हालत्या बाहुल्यांकडून दृश्यांत दाखवून त्यांचीं भाषणं पडद्याआडून निरनिराळ्या व्यक्ति म्हणत असत, त्याचप्रमाणं त्यांचीं पदंही म्हटलीं जात. हल्लींच्या चित्रपटांतील ‘ प्ले-बॅक ’ तंत्राचं हें तत्कालीन स्वरूप होतं.

बाहुल्यांचा खेळ करणाऱ्या तत्कालीन ठाकुरांत **गोपाळबुवा ठाकूर** या नांवाचा एक कवि होता. अर्थातच तो अशिक्षित होता. त्यानं या बाहुल्यांच्या खेळाला जोड देऊन कांहीं नाट्यप्रसंग करायला सुरवात केली. परंपरागत रामचरित्र सोडून त्यानं कृष्णचरित्राला हात घातला. त्याचे दोन मुलगे होते. ते फारच उत्तम गाणारे होते. गाण्याचं शास्त्रोक्त शिक्षण त्यांना मिळालेलं नव्हतं. त्यांतला एक मुलगा कृष्ण होत असे, दुसरा राधा होई आणि खुद्द गोपाळबुवा पेंद्याचं काम करी. इतर ठाकूर कांहीं गोप म्हणून जोडीला असत. परदेशी ऑपेराप्रमाणं हें नाटक बहुधा संगीतांतच होत असे. त्यांत फारच थोडं गद्य

असे. गोपाळबुवाची पद्यरचना मोठी रसाळ होती. त्यानं रचलेल्या पदांतील कांहीं ओळी अजूनही मला आठवतातः—

राधिका म्हणे ग जगदंबे, अंबाबाई।
तुळजापुरवासी तुकाई ॥
हा सद्गुणतरुवर श्रीधर थोर असावा।
मम मानसिं नित्य वसावा ॥
लघु शशांक नव पुनवेचा स्वच्छ दिसावा ॥
मम नयनचकोर विसावा ॥

वरील पदांत असलेलं माधुर्य जुन्या वैष्णवकवींच्या काव्यांत सुद्धां क्वचित्च दिसून येईल. हे ठाकूर लोक पोवाडे म्हणणारे असल्यामुळं तुळजापूरच्या भवानीचे भक्त असत आणि म्हणूनच, मागणं मागतांना, राधासुद्धां तुळजापुरच्या तुकाईला हांक मारीत असल्याचं या काव्यांत निर्देशित केलं असावं असं वाटतं. एका अशिक्षित आणि निरक्षर कविची ही कविता दक्षिण कोंकणांतील कलाभूमींतील नैसर्गिक काव्यस्फूर्तीची द्योतक नाहीं असं कोण म्हणेल ?

गोपाळबुवानं अशीं बरींच आख्यानं रचलेलीं होतीं पण तीं लिहिलेलीं नसल्यामुळं तोंडातोंडींच त्यांचा ठाकूर लोकांत प्रसार होता. ती मिळवून संग्रह करण्याची बुद्धि त्या वेळच्या साहित्यिकांत कुणालाच झाली नाहीं आणि ज्यावेळीं असा संग्रह करावा असं मला वाटलं त्यावेळीं तीं मिळवणं दुर्मिळ होऊन बसलं. अजूनही कुणी संस्थानी अधिकाऱ्यानं कसून प्रयत्न केल्यास गोपाळबुवांचीं काव्यं मिळणं अशक्य होईल असं मला वाटत नाहीं.

कृष्णचरित्राच्या प्रसंगावर सदोदित विचार करण्याची प्रवृत्ति गोपाळबुवाच्या या प्रयोगामुळं वाढली. लहान कृष्ण आणि प्रौढ राधा यांचं प्रत्यक्ष दृश्य समोर दिसल्यामुळं वाईकर नाटक मंडळीच्या समवयस्क राधाकृष्णांच्या स्वरूपामुळं होणारा भ्रम नाहींसा झाला. गोपाळबुवांच्या या नाट्यप्रसंगांत रासक्रीडा नाटकाप्रमाणेंच कामुकतेचे निदर्शक असे प्रसंग होते. पण दृश्यांतील फरकामुळं तें जाणवले नाहींत.

या नंतर मालवणला एक फार मोठी नावाजलेली कंपनी आली. नरहरबुवांच्या कंपनीच्या नांवाच्या अनुकरणानं या कंपनीनं सुद्धां आपल्या कंपनीचं नांव मोठं अगडबंब योजलं होतं. नरहरबुवांच्या कंपनीचं नांव 'चित्तचक्षुचमत्कारिक कोल्हापूरकर नाटक मंडळी' असं जरी जाहीरातीवर असे, तरी ती जशी नुसती 'नरहरबुवांची कंपनी' या नावानं ओळखली जाई, त्याचप्रमाणें 'विद्वज्जनाश्रित नाट्यामोदप्रसारक समाज' असं जरी या कंपनीचं नांव होतं, तरी ती 'फडतरे कंपनी' या नावानं ओळखली जाई.

या कंपनीचीं दोन नाटकं मोठीं लोकप्रिय झालीं होतीं. एक 'द्रौपदीवस्त्रहरण' आणि दुसरं 'नंदकुमार किंवा इंद्रजालप्रभाव'. दौपदीवस्त्रहरण नाटकांत फडतरे हे स्वतः द्रौपदीचं काम करीत असत. त्यांचा चेहरा या कामाला मुळींच अनुकूल नव्हता. पण ते हें काम करीत असत तें एका कसबाच्या आधारावर. एकाच वेळीं अतिशय तलम अशीं सुमारें पंचवीस लुगडीं ते नेसत असत. इतकेंही असून नेसण्याचा उगाच कांहींतरी बोंगा झाल्याचं दिसत नसे. इतक्या झटक्यानं दुःशासन तीं वस्त्रं खेंचीत असे, कीं पटकन् ती द्रौपदी नग्न झालेली दिसेल कीं काय अशी भीती वाटे. तीं नेसलेलीं वस्त्रं नेसायची आणि सोडायची कला या दोन व्यक्तींनीं मोठ्या परिश्रमानं हस्तगत केलेली होती. दर खेळाच्या पूर्वी नाटकाच्या तालमीबरोबर या वस्त्रहरणाची तालीम घेतली जाई.

दुसरं नाटक 'नंदकुमार'. या नाटकांत चमत्कारप्रकरण भरलेलं होतं. या नाटकांत भूतांचींही कामं होतीं. मुंबईचे केसरीनाथ धुमे, हे या नाटकाप्रमाणेंच ही कंपनी करीत असलेल्या 'सत्यविजय' नाटकांतील भुताचं काम करूनही अत्यंत लोकप्रिय झाले होते.

सीनसिनरीचा मोठा पसारा याच नाटक मंडळीनं पहिल्यानं मालवणकरांना दाखवला. द्रौपदीवस्त्रहरण नाटकांत नाटकासाठीं केलेले देखावे माझ्या त्यावेळच्या नजरेला प्रचंड वाटल्यावांचून राहिले नाहींत. 'नंदकुमार' नाटकांतील ट्रान्सफर

सीन पाहून आम्हीं थक्क होऊन जात असूं. नाटकाच्या रचनेप्रमाणेंच रंगभूमीच्या नेपथ्यरचनेंत लक्ष घातलं पाहिजे, ही कल्पना या नाटक मंडळीमुळंच पहिल्यानं मला भासूं लागली.

फडतरे कंपनींत श्री. सबनीस या नावाचे एक गृहस्थ होते. ते मोठे देखणे होते. लोक भाऊरावांच्या शरीरयष्टीशीं त्यांची तुलना करीत. भाऊरावांसारख्याच थाटांत राहण्याची त्यांना आवड होती. गोरीपान शरीरयष्टी, गुळगुळीत कातडी, देखणा चेहरा, या नैसर्गिक संपदेला हातांतील सोन्याचीं सलकडीं आणि पोची जोड देत असे. त्यामुळं ते एकाद्या संस्थानिकासारखे दिसून येत.

या गृहस्थांचा परिचय करून घेऊन, मी नेपथ्यरचनेची जुळवाजुळव कशी केली जाते याचा अभ्यास करूं लागलों. त्याचा मला पुढल्या काळांत फार उपयोग झाला.

मला पाहायला मिळत नव्हतं एकच—कंपनीचा रंगपट. या रंगपटावर कडक पहारा असे आणि परक्या माणसाचा तिथं शिरकावही होत नसे. विशेषतः द्रौपदीवस्त्रहरण नाटकाच्या वेळीं तर फारच कडक खबरदारी घेतली जाई.

त्यावेळीं नाटक मंडळींत पिवडी आणि हिंगळक हेच दोन रंग प्रामुख्यानं वापरले जात. सफेत्याचा उपयोग गंध, भस्माचे पट्टे किंवा काळे केस पांढरे करणं, या कामापलिकडे होत नसे.

प्रकाशासाठीं डिट्मारचे चाळीस लाईनचे तीन दिवे वर टांगलेले असत आणि फूटलाईटसाठीं ३०–४० तांबड्या रंगाच्या मागल्या प्रभावळीच्या चिमण्या ठेवलेल्या असत. या अंधुक प्रकाशांत तोंडाला लावलेली पिवडी पुरेसं काम देत असे.

आजच्या नजरेला तो प्रकाश जरी अंधुक वाटला, तरी त्या काळांत चाळीस लाइनचे डिट्मारचे दिवे म्हणजे कांहींतरी अजस्र प्रकरण आहे असं सर्वत्रांना वाटे. एवढ्या मोठ्या आकाराचे दिवे मोठ्या मोठ्या श्रीमंतांच्या घरांत सुद्धां दिसून येत नसल्यामुळं पाहणारा थक्क होऊन जात असे. रंगभूमीवर काळोख करायचा असला तर रंगभूमी आणि हे दिवे यांच्या आड, वरून एक फळी सोडण्यांत येई. ट्रान्स्फर सीन करतांना या फळीचा उपयोग वारंवार केला जाई.

पूर्वी पाहिलेल्यां नाटकांशीं तुलना करतां या नाटक मंडळीचीं नाटकं मागल्या पार्श्वभूमीमुळं जास्त उठावदार वाटूं लागलीं. कंपनी संपन्न असल्यामुळं पोषाखही

मागल्या पार्श्वभूमिला शोभतील असे भरगच्च आणि किंमतवान असत. पूर्वीच्या पौराणिक नाटक मंडळयांतील पात्रांचे पोषाख, बेडौल कांचा आणि बेगड लावून अवास्तव झगझगीत केल्यामुळं, जरी नजरेंत भरत असत, तरी त्यांच्यांत कलेचा रेखीवपणा नव्हता. ती उणीव फडतरे कंपनींतील पोषाखांनीं भरून काढली होती. त्यामुळं वैभवाचं प्रदर्शनही युक्त प्रमाणांत झालं होतं. ही मंडळी बरींच नाटकं करीत असे. लिहिलेलीं नाटकं करण्याची सुरवात झाली असल्यामुळं या नाटकांना एक प्रकारचा रेखीवपणा आला होता. तरीही प्रेक्षकांना दिपवून टाकण्यासाठीं अवास्तवतेचं प्राबल्य नाटकाच्या रचनेंत मुद्दाम ठेवून दिलेलं असल्यामुळं तें जाणवल्यावांचून राहात नसे.

सबनीसांच्या कृपेनं त्या नाटकांच्या तालमी मला पाहायला मिळत. या नाटक मंडळींतील बरेचसे नट मुंबईकर होते. त्यांनीं मुंबईंत होत असलेलीं विलायती नाटकं पाहिलेलीं होतीं. मुंबईत त्यावेळीं गाजणाऱ्या उर्दु नाटकांचाही त्यांच्यावर फार परिणाम झाला होता. किंबहुना या उर्दु नाटकांच्या अनुकरणानं लिहिलेलीं नाटकंच या कंपनीनं बसवलेलीं होतीं.

या कंपनीचे अंतर्व्यहार पाहायला मिळाल्याचा मला चांगलाच उपयोग झाला. त्यामुळं, ज्यावेळीं पुढं उर्दु नाटकं मी पाहिलीं त्यावेळीं त्यांचे ट्रान्सफर सीन पाहून मला आश्चर्य वाटलं नाहीं.

या पुढल्या काळांत खरोखरच गुणी असलेली पण तुटपुंज्या भांडवलावर उभारलेली एक लहानशी कंपनी आली होती. ती किर्लोस्करांचीं नाटकं करीत असे. फडतरे कंपनीच्या वैभवानंतर या कंपनीचं दैन्य प्रेक्षकांच्या नजरेंत भरण्याचा परिणाम होऊन ती कंपनी ढांसळली.

मालवणच्या कोर्टांत श्री. अंताजीपंत हळबे या नांवाचे नाझर होते. त्यांनीं या मंडळींचे कांहीं खेळ वर्गण्या करून मारुतीच्या देवळांत करून दाखविले. या कंपनीचा उल्लेख करण्याचा मुख्य उद्देश हाच, कीं त्यांत सौभद्रांतल्या रुक्मिणीचं काम करणारी कृष्णाबाई या नांवाची एक ‘ नटी ’ होती. सुभद्रेचं काम करणारा पुरुष नट आणि रुक्मिणी प्रत्यक्ष स्त्री असल्यामुळं दोघांच्या कामाची तुलना स्वाभाविकपणें सुरू झाली. तेव्हांपासूनच पुरुषांच्या स्त्रीभूमिकेबद्दल एक प्रकारचा अज्ञात तिटकारा माझ्या मनांत उत्पन्न झाला.

माझ्या पुढील कामगिरीवर ज्या कंपनीचा प्रामुख्यानं प्रभाव झाला, इतकंच नव्हे, ज्या कंपनीमुळं मी नाटककार ठरलों ती नुकतीच अस्तित्वांत आलेली सुशिक्षित नटांची पहिलीच नाटक मंडळी, स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळी मालवणांत आली.

या मंडळीचा मुक्काम आमच्या घराशेजारींच असलेल्या आणि पूर्वी उल्लेख केलेल्या मालपांच्या वाड्यांत होता. मंडळींतील नटलोक रोज आमच्या दारावरून जात असत. पूर्वींच्या कंपन्यांशीं तुलना करतां त्यांच्या वेषांत पूर्ण स्वरूपांतर दिसून येत होतं. बहुतेक सर्व नटांचा पोषाख एकाद्या वकील, मामलेदार, मुनसफासारखा असे. तांबडी पगडी, पायघोळ पेशवाई अंगरखा, अंगावर उपरणं घेतलेले गणपतराव निमकर, शेंदरी पगडी आणि पारशी फॅशनचा कोट घातलेले श्री. प्रधान, जरीचा तांबडा रुमाल, मोठा अंगरखा आणि नागपुरी उपरणं घेतलेले गणपतराव ललितप्रभृति मंडळी पाहिली म्हणजे हे कुणीतरी खानदानी अधिकारी असावेत असं वाटे. त्यांच्या या खासगी पोषाखामुळंच लोकांना कंपनीबद्दल मोठा आदर वाटूं लागला. कंपनीच्या घरचा थाटही एकाद्या संस्थानिकासारखा असे. स्त्रीपार्टी मुलांचे पोषाख देखील अत्यंत सभ्य थाटाचे असत.

मी त्यांचं पहिलं नाटक पाहिलं तें 'बाजीराव–मस्तानी.' रेनॉल्डच्या कादंबऱ्यांचीं जीं रूपांतरं इंदुप्रकाश छापखान्यांतून प्रसिद्ध झालीं आहेत त्यांचे लेखक गोविंदशास्त्री दातार हे मस्तानीचं काम करीत असत. हें नाटक गद्य होतं आणि तें फार लोकप्रिय झालं होतं. ही मंडळी एक गद्य आणि एक संगीत अशीं नाटकं आळीपाळीनं करीत असे.

'तरुणीशिक्षण नाटिका' हें त्या कंपनीचं नाटक त्यावेळीं गाजत होतं. दारुड्या परशुरामपंतांची भूमिका श्री. प्रधान हे करीत आणि चिमणीचं काम जनुभाऊ निमकर करीत. हें नाटक सुधारणाविरोधी होतं. इंग्रजी शिक्षणानं

चवढाळ बनलेल्या स्त्रीची भूमिका कल्पून चिमणी हें पात्र चित्रित केलं होतं. जनुभाऊंची ही भूमिका अद्वितीय होत असे. प्रधान (यांना लोक आपुलकीनं 'बाबड्या प्रधान' म्हणत) यांचं परशुरामपंताचं कामही अभिनयदृष्ट्या पहिल्या दर्जाचं होत असे. छोटा केशव (पुढचे केशवराव भोंसले) त्यावेळीं पांच वर्षाचा होता. तो परशुरामपंतांना दारूच्या बाटल्या आणून देणाऱ्या छोकऱ्याचं काम करीत असे. तत्कालीन सनातनी मनःस्थितीमुळं लोकांना हें नाटक फारच आवडत असे. जिथं जिथं सुधारकांची निंदा केली जाई तिथं तिथं टाळ्यांचा कडकडाट होई.

या कंपनींत फडतरे कंपनीसारखं वैभवाचं प्रदर्शन नव्हतं. पण जी सीनसीनरी होती ती अगदीं नीटनेटकी असल्यामुळं फडतरे कंपनीच्या झगझगाटापेक्षां जास्त परिणामकारक होई.

'रामराज्यवियोग' आणि 'सौभद्र' या संगीत नाटकांचे प्रयोग फार उत्तम होत असत. 'सौभद्रां'त श्री. ललित हे कृष्णाची भूमिका करीत आणि जनुभाऊ सुभद्रा होत. पुढें कंपनीचे मॅनेजर झालेले रावजी गोपाळ म्हैसकर हे कुसुमावतीची भूमिका करीत. रामराज्यवियोगांत दशरथाचं काम गणपतराव ऊर्फ अण्णा निमकर हे फारच चांगल्या रीतीनं करीत असून गणपतराव ललित हे वशिष्ठाची भूमिका करीत असत.

कंपनींतील मंडळींच्या खाजगी वर्तनाचा नाटकाच्या प्रयोगावर मोठाच परिणाम होई. त्या काळच्या मानानं ही मंडळी चांगलीच सुशिक्षित होती. इतर स्नेहसंबंध मोठमोठ्या सुशिक्षित लोकांशीं असत, त्यामुळं या कंपनीबद्दल मालवणच्या छिद्रान्वेशी प्रेक्षकांतही आदर उत्पन्न झाला होता.

थिएटरच्या बाहेरची व्यवस्थाही एखाद्या ऑफिससारखी असे. त्यावेळीं स्त्रीपार्ट करीत असलेले श्री. म्हैसकर हे तेव्हांपासूनच मॅनेजरीच्या कामांत भाग घेण्यांत पुढं असत. प्रत्यक्ष मॅनेजर नसतांही, नटाचं काम करून श्री. प्रधान हे व्यवस्थापक या नात्यानं वावरत असत.

पूर्वी आलेल्या नाटक कंपन्यांशीं तुलना करतां या नाटक मंडळीच्या नेपथ्य-रचनेंत, वेशभूषेंत, रंगसजावटींत देखील स्पष्ट फरक दिसून येई. पूर्वी पाहिलेल्या किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या नाटकाचं साम्य–एक भाऊराव खेरीज

करून—मला या मंडळींच्या नाटकांत प्रतीत होऊं लागलं. इतकंच नव्हे, तर अभिनयाच्या दृष्टीनं ही मंडळी किर्लोस्कर मंडळीपेक्षांही जास्त वरच्या दर्जाची आहे, असं त्यावेळच्या माझ्या बालबुद्धीलाही वाटलं.

या मंडळींतील नटवर्ग आपला दर्जा राखून राहात असल्यामुळं यापैकीं कुणाचाच परिचय मला करून घेतां आला नाहीं. मोठ्या आदरानं मी त्यांच्याकडे पहात असें—आणि त्या आदरामुळंच ते लोक मला दुरावत होते. असल्या खानदानी माणसांची ओळख करून घेण्याचासुद्धां मनाला वचक वाटे.

मालपांच्या वाड्यांत माझं जाणं येणं असे. त्यामुळं माझा बालमित्र आणि वाड्याच्या मालकांचा मुलगा शंकर मालप याच्या स्नेहामुळं चोरून खिडकींतून मंडळीच्या चाललेल्या तालमी मी पहात असें.

पूर्वी परिचित झालेल्या इतर कोणत्याही कंपन्यांपेक्षां या कंपनींतील तालमीची पद्धतही अगदीं निराळी होती. कंपनीची तालीम म्हणजे एकादा शाळेंतला वर्ग चालला आहे कीं काय, असा भास होई. तालीम मास्तरचं काम श्री. प्रधान आणि ललित हे आळीपाळीनं करीत. तरुण आणि बाल नटवर्ग त्या दोघां शिक्षकांपुढं चळचळ कांपे.

कंपनींतील बालनटांना गांवांतल्या किंवा शेजारच्या मुलांशीं परिचय करून घेण्याची सक्त बंदी होती. ते फिरायला क्वचित्‌च बाहेर पडत आणि ज्यावेळीं बाहेर पडत त्यावेळीं वडील माणसांपैकीं एक दोन माणसं त्यांच्या बरोबर असत.

११ ∷ ∷ आणखी जिज्ञासा

पूर्वीच्या नाटक मंडळ्यांशीं परिचय झाल्यामुळं रंगभूमीची नेपथ्यरचना मला चांगलीच माहीत झाली होती, पण रंगपटाच्या बाबतींत मात्र मी अजूनही अगदीं अंधारांत होतों. या कंपनीच्या रंगपटांत प्रवेश केला पाहिजे अशी

तळमळ मला लागली. कंपनींतील रंगपटाचं काम करीत असलेल्या माणसाचा परिचय करून घेण्याचा प्रयत्न केला पण तो मुळींच दाद देईना. आमच्या कंपूतील कांहीं जणांनीं कंपनींत राहाण्याची इच्छा दर्शवून आंत प्रवेश करण्याचा प्रयत्नसुद्धां केला पण त्यांच्या कडक शिस्तीपुढं तो सिद्ध झाला नाहीं. कंपनींत नवीन माणसं ठेवायची जरूरीच नाहीं, असं त्यांना सांगण्यांत आलं.

कंपनीच्या या एकंदर सुव्यवस्थेमुळं परिचयाला प्रतिबंध होत असलेला पाहून माझी जिज्ञासा अधिकाधिक वाढूं लागली. मालपांना पास मिळत असल्यामुळं नाटकं फुकट पाहायला मिळत असत. त्या नाटकांचे प्रयोग बघत असतां मी देहभान विसरून जात असें. आज आठवण केली तर वाटतं, कीं वास्तव अभिनयाची जी कसोटी तत्कालीन स्वदेशहितचिंतक मंडळींतील नटांनीं प्रस्थापित केली होती, त्या कसोटीला आजच्या आधुनिक नटांपैकीं फारच थोडे उतरूं शकतील, इतका रेखीवपणा त्या ४०–४५ वर्षांपूर्वीच्या कालांतही दिसून येत होता.

अजूनही वाटतं, कीं बालमनावर झालेला तो परिणाम नव्हता, कांहीं तरी नवीन पाहिल्यामुळं दिपून गेल्याची ती भावनाही नव्हती, वास्तवतेचं निश्चित स्वरूप पाहिल्याचा तो वास्तव परिणाम होता.

संगीत नाटकांतील पदं गाण्यांतही या मंडळींतील नटांत मोठा संयम असे. ठराविक वेळांत ठराविक पद गायलं जात असतांना नटाला अभिनयाची विस्मृति होत नसे. प्रत्येक हालचालींत, शब्दोच्चारांत, भावनेच्या आविष्करणांत, कुठंही विसंगति नसे. एवढा सुसंगतपणा किर्लोस्कर मंडळीच्या नाटकांतही नसावा असं वाटण्याइतका जो परिणाम त्यावेळीं माझ्या मनावर झाला, तोच पुढील काळच्या प्रत्यक्ष अनुभवामुळं टिकून राहिला आणि खराही ठरला.

स्त्रीपार्टी या नात्यानं जनुभाऊ निमकर यांचं काम फारच रेखीव होत असे. त्यांचं गाणंही ठाकठीक असे. भाऊरावांच्या गाण्यांतल्या आवाजाचा पल्लेदारपणा त्यांच्या आवाजांत जरी मुळींच नव्हता, तरी ठाकठीक गाण्यानं आणि गायनांतील भावनांना अनुकूल अशा अभिनयानं ते प्रेक्षकांवर चांगलीच छाप पाडीत असत.

गाण्यांतील शास्त्रशुद्धता आणि आवाजाचा भरदारपणा प्रस्थापित करण्याचं काम गणपतराव लाळितांच्या वांट्याला आलं होतं. या बाबतींत ते किर्लोस्करांतील

बाळकोबा नाटेकरांच्या स्थानीं होते. अभिनयांतही ते तितकेच कुशल होते. अण्णा निमकर मात्र नुसतीं पदं म्हणत असत. त्यांत गायन नव्हतं, तरीही अभिनयाच्या जोरावर ते इतर गायक नटाइतकीच प्रेक्षकांवर छाप पाडीत. इतर नटांची कामं आज माझ्या आठवणींत नाहींत. पुढल्या भेटींत जरी त्यांच्या हकीकती कळल्या तरी माझ्या मनावर त्यावेळीं जे प्रत्यक्ष परिणाम होत होते त्यांचीच बखर मला इथं करावयाची असल्यामुळं, नंतर कळलेली ती हकीकत मी इथं नमूद करीत नाहीं.

पुनः पुनः मी त्यांचीं सारीं नाटकं पाहिलीं आणि त्यामुळं नाटक पहाण्याच्या तृष्णेबरोबरच लेखनाचीही तृष्णा अनावर होऊं लागली.

बऱ्याच नाटक मंडळ्यांचा यावेळपर्यंत प्रत्यक्ष संबंध आला होता तरी अजून मला रंगपट पाह्यला मिळाला नव्हता. रंगपटाची रचना कशी असेल याची मला कल्पना होती खरी, पण शास्त्रोक्त पद्धतीनं या रंगाचा कसा आणि कोणत्या प्रमाणांत उपयोग केला जातो हें निश्चयपूर्वक मला माहीत नव्हतं.

त्यावेळीं ग्रीज पेंट प्रचारांत आले नव्हते, इतकंच नव्हे, तर किटनसचे दिवे सुद्धां त्यावेळीं माहीत नव्हते. डिट्मारच्या चाळीस लाइनीच्या दिव्यावर रंगभूमीची रोषनाई होत असल्यामुळं पिवडीचा रंगच उपयोगांत आणला जात होता. सफेता, हिंगळक आणि पिवडी या तिहींचं निरनिराळ्या प्रमाणांत मिश्रण करून आयत्यावेळीं पाण्यांतून केलेले रंग त्यावेळीं वापरले जात होते.

स्वदेशहितचिंतक मंडळीच्या नाटकाच्या प्रयोगांत त्यावेळीं दिसून येणारा रंगाचा फरक पाहून मला त्यांच्या रंगपटांत प्रवेश करण्याची जिज्ञासा अनावर झाली. मंडळींतील एकंदर सारींच माणसं, इतर नाटक मंडळ्यांशीं तुलना करतां, बऱ्याच शिष्टपणानं वागत असल्यामुळं, त्यांचा परिचय होणं अशक्य झालं होतं हें मी पूर्वीं सांगितलंच आहे. तरीही मी प्रयत्न सोडून दिले नाहींत. साधारण तोंडओळख झाली, तरी पण दाट ओळखीच्या नात्यांत त्यांतला कुणी येईना. मंडळींतील बरीचशी मंडळी सुविद्य म्हणजे इंग्रजी जाणणारी असल्यामुळं त्यांना स्वतःबद्दल मोठा अभिमान असे. इतर नाटक मंडळ्यांपेक्षां त्यांची राहाणी निराळी होती आणि ती आपली राहाणी इतरांपेक्षां निराळी आहे हें सर्वांना

जाणवून देण्याचा ते बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न करीत. गावांतील सुशिक्षित लोकांपेक्षांही आपण कुणीतरी वरीष्ठ दर्जाचे आहोत हें दाखविण्याचा त्यांचा अट्टाहास असे.

आणि गावांत अशी सुविद्य आणि पदवीधर माणसं त्यावेळीं कितीशी होतीं ? इंग्रजी जाणणारा वकीलसुद्धां त्यावेळीं मालवणांत नव्हता. इंग्रजी शाळा जेमतेम पांचव्या इयत्तेची मजल गांठायला मोठ्या प्रयासानं समर्थ झाली होती. त्या शाळेंतील मास्तर मंडळी अनादिकालापासून आज तारखेपर्यंत चालत आलेल्या मास्तरच्या जातीचीच होती. फक्त एक तुळपुळे म्हणून मास्तर होते. त्यांना नाटकाची आवड होती खरी, पण नाटक मंडळयांचा तिटकारा होता. मुनसफ आणि मामलेदार म्हणजे गांवचे राजे, गावांत नाटक मंडळी आली कीं तिनं त्यांच्यासमोर लोटांगणं घातलींच पाहिजे होतीं– यापूर्वीच्या नाटक मंडळयांशीं जो आमचा संबंध येत असे तो आमच्याबरोबर असलेल्या या मुनसफ मामलेदारांच्या मुलांमुळंच. पण या नाटक मंडळीतील मालकमॅनेजरांनीं मुनसफ मामलेदारांनासुद्धां दाद दिली नव्हती म्हणूनच मालवणांत त्यांचा एक प्रकारें वचक बसला होता.

इतर नाटक मंडळयांच्या व्यवस्थेशीं आणि व्यवस्थापकांशीं तुलना करतां या मंडळींच्या रहाणींत जो हा फरक दिसत होता, तोच पुढल्या काळांत मला त्या मंडळीबद्दल आदर उत्पन्न होण्यास कारणीभूत झाला. सुशिक्षितांची ही पहिलीच मंडळी होती असं म्हटलं तर तें चुकीचं होणार नाहीं. अण्णासाहेब किर्लोस्कर स्वतः सुशिक्षित होते. पण त्यांच्याखेरीज कंपनींतील इतर नट अशिक्षित म्हणजे इंग्रजी न जाणणारे होते. पण स्वदेशहितचिंतक मंडळींत मात्र इंग्रजी जाणणाऱ्या लोकांचा भरणा बराच असल्यामुळं त्यांच्या एकंदर राहाणीवर इतर नाटक मंडळयांपेक्षां अगदींच वेगळया प्रकारचा परिणाम झाला होता.

या कंपनींतील श्री. प्रधान हे नट मॅनेजरसारखे वावरत असत हें मी पूर्वींच सांगितलं आहे. त्यांना प्रत्यक्ष मॅनेजर अशी संज्ञा नव्हती. पण मालक आणि मॅनेजर या दोघांचेही सार्वजनिक अधिकार ते गाजवीत असत. मोठ्या प्रयासानं मी एकदां त्यांची गांठ घेतली. मालवणांत असणाऱ्या त्यांच्या एका जुन्या मित्राच्या घरीं ते चहासाठीं आले होते. त्यावेळीं चहापार्टी देण्याचा प्रघात आतांच्या इतका सरसहा नव्हता. मालवणांत त्यावेळीं चहाचं एकसुद्धां दुकान नव्हतं आणि

मुंबईशीं ज्या कुणाचा प्रत्यक्ष संबंध नसेल अशांच्या घरांत चहाचा प्रवेशसुद्धां झाला नव्हता. या गृहस्थांच्या घरीं ज्यावेळीं श्री. प्रधान आले, त्यावेळीं माझ्या शाळेंत असलेल्या त्यांच्या मुलाच्या वशिल्यानं मी त्या बैठकीला हजर राहिलों. कुणी तरी फारच मोठ्या आणि अद्वितीय माणसाजवळ बसण्याचा योग आपल्याला आला आहे असं त्यावेळीं मला वाटलं.

श्री. प्रधान ज्या बैठकीवर बसले होते त्या तांबड्या सतरंजीच्या एका कोपऱ्याला मी मोठ्या भक्तिभावानं बसलों होतों. ते नाटकासंबंधीं कांहींच बोलत नव्हते हें पाहून माझी निराशा झाली. टिळक–आगरकरांना झालेल्या शिक्षेच्या गोष्टी निघाल्या होत्या. नाटकाचा उल्लेख निघाला तो एवढाच, कीं आगरकरांनीं तुरुंगांत असतांना हॅम्लेटचं भाषांतर केलं. तेवढीच संधी साधून मी हळूच पुढं सरसावलों आणि विचारलं, " तुम्ही कुठलं नवं नाटक बसवताहांत का ? "

कोपऱ्यांत बसलेल्या एका लहानशा पोरानं आपल्याला हा प्रश्न केलेला पाहून त्यांना चमत्कारिक वाटलं. माझ्याकडे पाहून नुसते डोळे वटारून त्यांनीं घरवाल्या-बरोबर पूर्वीच्या भाषणाच्या सूत्राच्या अनुरोधानं पुढं बोलायला सुरवात केली.

घरवाल्यांच्या संमतीनंच मी आलों होतों त्यामुळं त्यांनीं माझी बाजू घेण्या-साठीं प्रधानांना म्हटलं, " हा मुलगा तुम्हाला भेटायला आलाय. हा थोडासा कवि आहे—आणि नाटकं देखील लिहितो ! "

त्यांचं भाषण ऐकून प्रधान मोठमोठ्यानं हंसत सुटले. मी अगदीं मेल्याहून मेल्यासारखा झालों. मला वाटलं, या गृहस्थांनीं अगदीं चुकीचा प्रस्ताव केला. पुनः त्यांनीं आपल्या जुन्या विषयावर बोलणं सुरू केलं. खिजगणतींत घेण्याजोगा हा प्राणी नव्हे असं समजून त्यांचं बोलणं चाललं होतं.

मी चिकाटी धरून बसून राहिलों—पण शेवटपर्यंत माझ्याकडे त्यांनीं ढुंकून-सुद्धां पाहिलं नाहीं. माझ्या मनाला तें फार लागून राहिलं.

श्री. प्रधान निघून गेल्यावर घरवाले मला म्हणाले, " झालं तुझं समाधान ? असले भलते नाद धरण्याचं हें वय नव्हे. नाटककार होणं म्हणजे कांहीं लहानसहान काम नव्हे. अशीं शाळेंतलीं पोरं जर नाटकं लिहूं लागलीं तर मग जगच बदलून जाईल. कुठलीं तरी चार पदं जुळवलींस आणि ते हडप गवई तीं

गातात, म्हणून तूं शेफारून गेला आहेस. तुम्हां मुलांचं हे अभ्यास करण्याचं वय–यावेळीं तुम्ही असल्या या भानगडींत पडूं नये—"

शाळेंतील विद्यार्थ्यांचं वर्तन कसं असावं याबद्दल एक मोठं व्याख्यान द्यायला त्यांनीं सुरवात केली. मी देखील त्यांना असंच व्याख्यान ऐकवलं असतं पण त्यांनीं त्या बैठकींत मला हजर राहूं दिलं होतं हे त्यांचे एक प्रकारें झालेले उपकार मला विसरतां येत नव्हते.

१२ ⁂ ⁂ रंगपटांत शास्त्रोक्त प्रवेश

पुनः या भानगडींत पडायचं नाहीं असं मी ठरवलं, पण रंगपट पहाण्याची जिज्ञासा मात्र अनावर झाली होती. त्यावेळचीं हीं थिएटरं माडांच्या झापाचीं बांधलेलीं असत. अगदीं परवांपर्यंत मालवणांत झापाचंच थिएटर बांधलं जात होतं. माझे एक दोन मित्र मी जोडीला घेतले आणि रंगपटाचा ठाव काढायला सुरवात केली. थिएटरच्या मागल्या बाजूच्या एका कोपऱ्यांत बराच मोठा प्रकाश दिसत होता तोच रंगपट असावा अशी आम्ही अटकळ बांधली.

झापाचा कूड फाडणं सोपं असतं. पण या कुडाच्या आंतून किन्तानं लावलेलीं होतीं त्यामुळं कांहींच दिसेना. आम्ही खालून जमीन उकरली आणि आमची जिज्ञासा तृप्त होण्याइतका झरोका तयार केला. पण तेवढ्यानं माझं समाधान होईना. रंगपटाच्या दुसऱ्या बाजूनं जमीन उकरून खालची झापं फाडून मी आंत प्रवेश केला. अर्धं अंग आंत शिरकवायला आणि एक जाडजूड तरुण गृहस्थ समोरच दिसायला गांठ पडली. ते स्त्रीपार्टी गृहस्थ होते. त्यावेळीं ते रंगलेले नव्हते. पण नुकतेच कपडे काढून रंगायच्या तयारींत होते. मला पहातांच त्यांनीं एक सुंदरशी कोल्हापुरी शिवी उच्चारून माझ्या एक थोबाडींत भडकावली. मी एकदम अंग मागं घेतलं आणि तडक धूम ठोकली.

स्वदेशहितचिंतक मंडळीच्या अंतर्गृहांत प्रवेश करण्याबद्दल मला शिक्षा देणारे हे गृहस्थ म्हणजे पुढं मंडळीचे मॅनेजर झालेले रावजी गोपाळ म्हैसकर होते. स्व. हि. मंडळीचा पुढं माझा जो संबंध आला तो यांच्यामुळंच आणि म्हणूनच या योगायोगाचं पुढल्या काळांत मला राहून राहून कौतुक वाटत असे.

एवढा अपमान झाला तरी मंडळीचीं नाटकं पहाण्याचा मात्र मी धोशा लावला होता. घरवाले म्हणून बळवंतराव मालप यांना जे पास मिळत असत त्यांतला प्रत्येक नाटकाचा एक पास मी नोंदूनच ठेवला होता म्हणा ना ! या मंडळीचे प्रयोग मी जसजसे पहात गेलों तसतसा त्या मंडळीबद्दलचा माझा आदर वाढूं लागला आणि जसजशीं नाटकं पाहूं लागलों तसतसं नाटक पहाण्याचं वेडही वाढूं लागलं.

हातांत मिळेल तें नाटक वाचण्याचा त्यावेळीं मी धोशा लावला होता. ' नाट्यकथार्णव ' नांवाचं एक मासिक त्यावेळी निघत असे. त्यांत कांहीं नाटकं आणि कांहीं कादंबऱ्या क्रमशः प्रसिद्ध होत असत. त्यांतील बहुतेक नाटकं भाषांतरित असत. अगदीं जुन्या काळांत लिहिली गेलेलीं आणि शिळा प्रेसवर छापलेलीं—मालवणांत छापलेलीं नाटकंसुद्धां–मी वाचायचीं सोडलीं नाहींत.

जीं नाटकं मी वाचीत असे त्यांचा लेखक कोण आहे हें टिपून पाहाण्याची त्यावेळीं माझी प्रवृत्ती नव्हती, म्हणून हे जुन्यांतले जुने नाटककार पहिल्यानं मालवणांतच निर्माण झाले, हें मला त्यावेळीं कळलं नव्हतं. परवांच बडोद्याचे प्रो. वि. पां. दांडेकर हे मला भेटले, त्यावेळी त्यांनीं ही गोष्ट माझ्या नजरेला आणली. अर्थातच मला आनंद झाला. आधुनिक नाटककारांतील आद्य नाटककारांच्या भूमींतला मी एक आहें, याबद्दल मला अभिमान वाटला.

स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळींत गद्य नाटकं होत असत. पण तीं पुस्तकरूपानं छापलेलीं गद्य नाटकं होतीं. शाहूनगरवासी मंडळी करीत असलेल्या ' मोचनगड ' नाटकाप्रमाणें तीं एखाद्या कादंबरीवरून घेतलेलीं नव्हतीं. दोन्हीं–म्हणजे गद्य आणि संगीत–नाटकांतील नटांचा कांहीं संच दोन्ही बाजूंना वापरला जात असे. पण बहुधा मुख्य काम करणारे गाणारे नट—एक जनुभाऊ निमकरखेरीज करून—गद्य नाटकांत भाग घेत नसत.

गद्य नाटकं करण्याची ही परपंरा स्वदेशहितचिंतक मंडळीनं १९०६।७ पर्यंत चालवली होती. या परंपरेंतलं शेवटचं नाटक "राजाराम" हें होतं. श्री. कानेटकरांचं तें नाटक छापून प्रसिद्ध झालेलं नाहीं किंवा त्याचा प्रयोग पाह्यचा योगही मला आला नाहीं. नाटकाचं हस्तलिखित पुढं एकदां माझ्या पहाण्यांत आलं होतं त्यावेळीं वाङ्मयाच्या दर्जापेक्षां तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकांच्या धर्तीला साजेल असंच तें एक सामान्य नाटक होतं असं मला वाटलं. त्याचे प्रयोगही फारसे झाले नाहींत किंवा तें छापूनही प्रसिद्ध होऊं शकलं नाहीं. पण एवढं खरं, कीं एकाच कंपनीनं गद्य आणि संगीत नाटकांचे प्रयोग करण्याच्या प्रथेचा शेवट या नाटकानं झाला.

१३ :: :: स्थानिक नाटक मंडळी

स्वदेशहितचिंतक मंडळी ज्यावेळीं मालवणांतून निघून गेली, त्यावेळीं तींतील तिसऱ्या चवथ्या दर्जाचे कांहीं नट मागें शिल्लक राहिले होते. मालवणांत भोसलेबुवा या नांवाचे एक ज्योतिराव फुले यांचे अनुयायी असलेले मराठे हरदास होते. त्यांचे एक चिरंजीव बाबूराव पेंटर (कोल्हापूरचे नव्हेत) या नांवाचे आर्टिस्ट होते. त्यांना नाटकांचा—म्हणजे नाटकांत काम करणं आणि नाटकाचे पडदे रंगविणं या दोन्ही गोष्टींचा–बराच नाद होता. स्व. हि. मंडळींतून निघालेल्या त्या माणसांनीं या गृहस्थांना गांठून मालवणांत एक नाटक मंडळी स्थापन करण्यासाठीं मालपांच्या वाड्यांत तळ दिला.

त्याचवेळीं रामदासी सांप्रदायांतील चाफळचे एक चाफळकर या नांवाचे हरदासबुवा फार दिवसांपासून मालवणांतच येऊन राहिले होते. ते स्वतः साधारण-पैकीं चांगले गाणाऱ्यांतले होते. त्यांच्या डोक्यानं नाटक मंडळी काढण्याचं घेतलं. श्री. आढाव या नांवाचे एक मुंबईचे गृहस्थ आपल्या नातेवाईक मंडळीसह

हवा पालटण्यासाठीं मालवणांत येऊन राहिले होते, त्यांनीं चाफळकरबुवांना कंपनी काढण्यासाठीं लागणारं सर्व प्रकारचं साह्य देण्याचं अभिवचन दिलं होतं.

चाफळकरबुवांची कंपनी जोरानं सुरू झाली होती आणि बाबूराव पेंटर यांची कंपनी सुरू होण्याचे नुसते प्रयत्न चालू होते. चाफळकरबुवांच्या कंपनीसाठीं रत्नागिरीचे विष्णुपंत फडके या नांवाचे, कांहीं नांवाजलेल्या कंपनींत काम केलेले, एक नट नायकाच्या कामासाठीं मुद्दाम बोलावून आणण्यांत आले होते. माझ्या सहाध्यायांपैकीं बाबूराव गांगनाईक, आणि कोळंबकर हे दोघे या कंपनींत सामील झाले होते, त्यामुळं अर्थातच या कारभारांत माझी बैठक बसूं लागली. पहिलं "सत्यविजय" हें नाटक बसवण्यासाठीं घेतलं होतं. नाटकाला कॉपीराईट असतो ही कल्पना त्यावेळीं कुणाच्या ध्यानांतसुद्धां नव्हती. वाटेल त्यानं उठावं आणि वाटेल तें नाटक करावं असं त्यावेळीं चालत असे.

नाटकाच्या तालमी जोरांत सुरू झाल्या होत्या. नाटक लागण्याची तारीख जवळजवळ ठरली होती. सामानसुमान बहुतेक तयार होत आलं होतं. तितक्यांत चाफळकरबुवा आणि आढाव यांच्यामधें कांही तरी मनोमालिन्य होण्याचा प्रसंग आला आणि तितक्यांत बाबूराव पेंटरांच्या कंपनीनं जोर करून आपलं नवं नाटक बाहेर काढण्याची जाहिरात दिली. अनंत वामन बर्वे यांनीं लिहिलेल्या "प्रतापसिंह" या नाटकाला "राणा अमरसिंग" असं नांव देऊन या नाटकाची जाहिरात करण्यांत आली होती.

मालवणांत त्यावेळीं "वार्तादर्श" या नांवाचं एक वर्तमानपत्र निघत असे. बळवंतराव अवसरे आणि आनासाहेब पराडकर या नांवाचे दोन सरकारी तलाटी होते. त्यांतील पराडकर हे वैद्यकी जाणत असत. मालवणांत कुणातरी एका सद्‌गृहस्थानं एक शिळा प्रेस आणून तो सुरू करण्याचा बेत केला होता. पण त्याला तें कांहीं साधलं नाहीं म्हणून त्यानं तो प्रेस या दोन गृहस्थांच्या गळ्यांत बांधला. त्यावेळीं त्यांचा औषधांचा कारखाना निघायचं ठरलं होतं आणि जवळजवळ त्या कारखान्याला सुरवातही झाली होती. पहिल्यानं या औषधाच्या कारखान्याचं छपाईचं काम या 'अश्विनीकुमार' प्रेसमधें होऊं लागलं. नाटकाच्या जाहिरातीचं कामही या प्रेसला मिळत असे. पण तेवढ्यानं काम भागत नाहीं

असं पाहून राणीच्या ज्युबिलीच्या दिवशीं त्यांनीं "वार्तादर्श" या नांवाचं साप्ताहिक सुरू केलं.

मला तेवढंच साधन मिळालं. त्यांना कुणी लेखक नव्हता आणि मला लिहिण्याची खुमखुमी होती. माझ्या लिहिण्यांत बळवंतराव अवसरे हे मधून मधून दुरुस्ती करीत तें मला पटत नसे. पण त्याच अटींवर त्यांनीं मला लिहायची परवानगी दिलेली असल्यामुळं मला तक्रार करतां येत नव्हती.

या छापखान्यांत लेखकाचं–म्हणजे छपाईसाठीं शिळा प्रेसची पहिली कॉपी लिहिण्याचं–काम करणारे गोपाळराव भोसले या नांवाचे एक गृहस्थ होते. त्यांचं अक्षर फारच सुंदर होतं. अक्षर चांगलं असण्याची महत्त्वाकांक्षा माझ्या ठायीं बलवत्तर होण्यास त्या गृहस्थांची ही कलाच कारणीभूत झाली.

चाफळकरबुवांच्या कंपनीचा अभिमान जसा मला होता तसा बाबूराव पेंटरच्या कंपनीचा अभिमान भोसले यांना होता. आढाव आणि चाफळकरबुवा यांचा थोडासा खटका झाल्याची बातमी कळतांच गोपाळरावांनीं एक दिवस वर्तमानपत्रांत 'ती कंपनी निजधामाला गेली' असं लिहून टाकलं.

या प्रसिद्धीकरणाचा दुष्परिणाम होण्याऐवजीं सुपरिणामच झाला. श्री. आढाव यांची ईर्षा चेतवली गेली आणि त्यांनीं चाफळकर बुवांशीं मिळतं घेऊन "सत्यविजय" नाटकाचा प्रयोग घाईघाईनं लावला.

मालवणची त्यावेळची इंग्रजी शाळा ज्या भंडारी हॉलमध्यें होती त्याच हॉलमध्यें स्टेज बांधून प्रयोग करण्यांत आला होता. याच शाळेंत माझं शिक्षण झालं होतं. पहिल्या दिवशींच्या प्रयोगाचे वेळीं पुढल्या खेळाची वर्दी देण्याचा जो एक समारंभ त्यावेळीं होत असे, त्याला अनुसरून विष्णुपंत फडके यांनीं 'निजधामास गेलेल्या नाटक मंडळीचंच हें नाटक' असं सांगून प्रेक्षकांचे आभार मानले होते.

या नाटकांत आढाव यांनीं पहिल्यापासून शेवटपर्यंत किती तरी कामं केलीं होतीं. ज्या कामाला माणसाची उणीव पडे तें काम ते करीत असत. गाण्याचा आवाज नसतांना एक दोन पदं म्हणायला देखील त्यांनीं प्रेक्षकांच्या कर्णेंद्रियाची कदर केली नाहीं. 'सत्यविजय' नाटकांत फार महत्वाचं काम म्हणजे भुताचं आणि या भुताचं काम करणाऱ्या माणसानंच सत्यविजयाच्या बहिणीच्या नवऱ्या–

घरच्या ‘ बाळू’चं काम करायचं असा जो पाटणकर मंडळीचा शिरस्ता होता त्याला अनुसरून बाबूराव गांगनाईक यांनीं हीं दोन्हीं कामं केलीं होतीं. कलेच्या दृष्टीनं हीं दोन्ही कामं त्यांनीं फारच उत्तम रीतीनं वठवून दाखवलीं. पुढल्या काळांत पाटणकर मंडळींतील शिवरामपंत जोशी यांचं भुताचं नांवाजलेलं काम ज्यावेळीं मी पाहिलं त्यावेळीं त्यांच्यापेक्षां बाबूरावचंच काम चांगलं झालं होतं असं मला वाटलं.

बाबूराव पेंटरची कंपनी ‘ अमरसिंह ’ नाटकाचा एकच प्रयोग करून विराम पावली. पण ‘ सत्यविजय ’ नाटकाचे प्रयोग सारखे सुरू होते. ‘ सौभद्र ’ नाटक करण्याचा त्यांनीं प्रयत्न केला पण तो सिद्धीस गेला नाहीं. त्यावेळच्या नाटकांपैकीं, ‘वीरसेनमंजिरी,’ ‘ भुवनसुंदरी ’ यांसारखीं एकदोन नाटकं त्यानीं करून पाहिलीं, पण तीं यशस्वी झाली नाहींत म्हणून विष्णुपंत फडके यांनीं मला नाटक लिहायला सांगितलं. मी त्यावेळीं चवदा वर्ष वयाचा होतों. पण विष्णुपंतांचा माझ्यावर विश्वास होता. चाफळकरबुवांनीं तो प्रस्ताव थट्टेवारी नेण्याचा प्रयत्न केला पण विष्णुपंतांनी आग्रह धरल्यामुळं मी नाटक लिहायला लेखणी उचलली.

१४ ፨ ፨ माझें पहिलें नाटक

“ सत्यविजय ” नाटकाप्रमाणेंच अद्भुतरसाचं प्राबल्य असलेलं नाटक त्यांना पाहिजे होतं. पौराणिक नाटक लिहिणं मला आवडत नव्हतं आणि इतक्या थोड्या वेळांत कथानकाची जुळवाजुळव करण्याची ताकत आपल्या अंगीं नाहीं याची मला जाणीव होती. म्हणून मी माझ्या आवडत्या ग्रंथाला हात घातला. तो ग्रंथ म्हणजे अरेबियन नाइट्स्. त्यांतील ‘ कामर्लजमान आणि बदूरा ’ यांच्या कथानकाचा आधार घेऊन मी नाटक लिहायला सुरवात केली. बऱ्याच नांवांची चर्चा होऊन शेवटीं या नाटकाचं नांव “ मरुत्सेन–लीलावती ” असं द्यायचं सर्वानुमतें ठरलं.

माझें पहिलें नाटक

मी किती प्रयत्न केला तरी नाटकाची लांबी मला वाढवतां येईना. जे प्रवेश झाले होते ते चांगले झाले होते. एकट्या विष्णुपंत फडके यांनाच आवडले होते असं नव्हे, तर माझ्याबद्दल नाक मुरडणाऱ्या चाफळकरबुवांना देखील तो फार आवडले. पण जिथं माझीच लेखणी कुंठीत झाली तिथं ते बिचारे तरी काय करणार ?

नाटकाच्या कथानकांत पाल्हाळ नसावा असं मला वाटे. कथानकाचा मध्यबिंदू धरून त्या भोवतींच नाटक व्यवस्थित स्वरूपांत लिहिलं गेलं पाहिजे–' सौभद्र ' किंवा ' मृच्छकटिक ' या नाटकांसारखं झालं पाहिजे–असं मला वाटत होतं. ' सत्यविजय ' नाटक नाटकाच्या तंत्राच्या (तंत्र हा शब्द त्यावेळीं नव्हता) कसोटीला माझ्या दृष्टीनं उतरत नव्हतं. नाटकापेक्षां त्याला चरित्रात्मक कथेचं स्वरूप जास्त होतं. आरंभापासून शेवटपर्यंत निरनिराळ्या प्रसंगांत निरनिराळीं पात्रं येऊन तीं तेवढ्यापुरतींच चमकून पुढं त्या नाटकांत नाहींशी होतात. मला तसं व्हायला नको होतं.

" कामर्लजमान आणि बदूरा " हें कथानक नाट्यरचनेला अनुकूल आहे असं आजही मला वाटतं. पण काल्पनिक प्रसंग निर्माण करून नाट्यवस्तु सजवण्याइतकी ताकत त्यावेळीं माझ्या ठायीं नसल्यामुळं मी मूळ कथानकाला पोषक असे नवीन प्रसंग निर्माण करूं शकलों नाहीं. म्हणूनच त्या नाटकाची लांबी मला वाढवतां येईना.

अर्थात् त्या नाटकाची कल्पना सोडून दिली आणि शाकुंतलाप्रमाणेच ' उत्तररामचरित ' नाटकाचं संगीत रूपांतर करण्याचं काम हातीं घेतलं. या कामीं त्यावेळीं मला त्यावेळचे माझे एक नातेवाईक आणि हल्लीं शिक्षणखात्यांत डेप्युटी एज्युकेशनल इन्स्पेक्टर असलेले श्री. गजाननराव रेगे यांचं बरंच सहाय्य होत असे. जेवढा भाग लिहून तयार होत असे तेवढा त्यावेळीं मालवण इथं मुन्सफ असलेले माझे मामेभाऊ शिवराम सिताराम वागळे यांना मी दाखवीत असें. तेही एक तत्कालीन लेखक होते. विविधज्ञानविस्तार मासिकांत त्यांचे लेख प्रसिद्ध होत असत. (आज विविधवृत्त कचेरींत त्यांचा फोटो टांगलेला आहे !) भाषांतरांत आणि रूपांतरांत राहिलेल्या बारीकसारीक चुका अगदीं काकदृष्टीनं पाहून त्यांनीं दुरुस्त्या करून दिल्या.

नाटक तयार झालं खरं—मूळ नाटकच मोठं असल्यामुळं त्याची लांबी ताणण्यासाठीं मला शक्ती खर्चावी लागली नाहीं,—तेव्हां तें जेवढं झालं पाहिजे होतं तेवढं झालं खरं, पण ते प्रयोगित करण्याची फडके यांना खात्री वाटेना. या नाटकांत शाकुंतलाप्रमाणेंच प्रत्येक श्लोकाला पद ठेवून दिलं होतं आणि अनुष्टुपें होतीं तिथं शाकुंतलाप्रमाणेंच साक्या दिंड्या घातल्या होत्या. एक अंकाची तालीम झाली पण पुढं हें नाटक आपल्याला झेपेल असं त्यांना वाटेना—आणि त्यामुळंच नाटककार म्हणून शिक्का बसण्याची माझी ती पहिली संधि गमावली गेली.

नाटक मंडळीला अनुरूप होईल असं मोठं काल्पनिक कथानक आपल्याला तयार करतां येऊं नये याची मला खंत लागून राहिली. ‘बृहत्कथासागर’ आणि ‘कथासरित्सागर’ या कथाग्रंथांतील कथानकं घेऊन त्यांच्यावर नाटकं लिहिण्याचा प्रयत्न मी सारखा सुरू केला. त्यावेळीं माझे वडील ‘कल्पवृक्ष’ नांवाचं मासिक पुस्तक काढीत असत. तें मासिकही ‘अश्विनीकुमार’ प्रेसमधेंच छापलं जात असे. त्यांतील बराचसा मजकूर लिहिण्याचं काम मीच करीत असें. “साधू अमरपुरीची गुहा” या नांवाची कादंबरी मी त्या मासिकांत क्रमशः लिहित होतो. नाटकाचीं कथानकं शोधण्यासाठीं अरेबियन नाईटस् वाचल्याचा परिणाम या कादंबरींत ठळकपणें दिसून येत होता. शिवाय ‘वार्तादर्श’ साप्ताहिकांत दर आठवड्याला मी कांहीं ना कांहीं तरी लिहित असेंच. या लेखनाच्या कामीं त्यावेळीं मालवणांत असलेले एक प्रसिद्ध लेखक श्री. दिनकरराव वझे यांचं मला फार साह्य होत असे. श्री. वझे यांना गुजराती चांगलं येत होतं. त्यांनीं लिहिलेलीं ‘लालन बैरागिण,’ ‘आई आणि मुलें’ प्रभृति पुस्तकं गुजरातीचं भाषांतर करून लिहिलेलीं होती. त्यांच्या सहवासामुळं मला तेव्हांपासून गुजरातीचा परिचय झाला. गुजराती भाषेंतील आदिकालांतील अधिकृत नाटकं मला त्यांनींच वाचून दाखवलीं आणि त्यांच्यामुळंच मी मुंबईंत ‘मोरवी आर्यसुबोध’ या गुजराती नाटक मंडळीचीं नाटकं पाहिलीं.

या गुजराती नाटकांच्या प्रयोगांतील अवास्तव भव्यपणा पाहून मी थक्क होऊन गेलों. त्या प्रयोगाच्या तुलनेनं मराठी नाटकांचे प्रयोग मला क्षुल्लक वाटूं लागले. त्या कंपनींतील नट सुद्धां मोठे जाडजूड आणि धिप्पाड असत. त्या

कंपनीचीं ‘ चंद्रहास ’ आणि ‘ कंसवध ’ हीं नाटकं त्यावेळीं पाहिल्याचं मला आठवतं. (तें कथानक कंसवधाचं होतं पण नाटकाचं नांव कांहीं तरी वेगळंच असावं असं वाटतं) हीं नाटकं पाहून आल्यावर पुनः पौराणिक कथानक घेऊन नाटक लिहिण्याचं माझ्या मनांत घोळूं लागलं–पण त्याचवेळीं मालवण सोडून मी रत्नागिरीला गेलों.

चाफळकरबुवांची कंपनी नामशेष होण्यापूर्वी त्यांनीं आणखी एक प्रयत्न करून पाहिला होता. त्यांची उडी होती ती ‘ सत्यविजय ’ या नाटकावर, आणि ‘ सत्यविजय ’ म्हटलं म्हणजे भुताचं काम. म्हणून भुताच्या कामासाठीं त्यांनीं त्यावेळीं त्या कामांत नांवाजलेले केसरीनाथ धुमे यांना मुद्दाम आणून कांहीं प्रयोग लावून पाहिले. या कामांत धुमे खरोखरच मोठे वाकबगार होते. पण नुसत्या भुताच्या कामावरच नाटक उभं राहणं शक्य नव्हतं. बाकीची मुख्य मंडळी गळूं लागली होती. विष्णुपंत फडके मात्र तेवढे शेवटपर्यंत होते. नवं नाटक मिळत नाहीं असं पाहून फडकेही रत्नागिरीस आपल्या गांवीं गेले आणि आपल्या वडिलोपार्जित पुरोहितागिरीच्या कामाला लागले.

१५ ∷ ∷ ∷ गुरुगृहवास

रत्नागिरींत मी गेलों त्यावेळीं पुरोहित या नात्यानं धोंडभटजी फडक्यांबरोबर त्यांचे चिरंजीव विष्णुपंत पुन्हां रत्नागिरीला आमच्या घरीं येऊं लागले त्यावेळीं ह्याच गोष्टीची चर्चा करीत. धोंडभटजींना आपल्या मुलाचा हा नाटकी नाद पसंत नव्हता म्हणून त्यांच्या माझ्याही चकमकी होत असत. त्यावेळीं मी रत्नागिरीस सिव्हिल हॉस्पिटलमधें मेडिकल प्यूपिल् म्हणून राहिलों होतों. त्यावेळेपासून मला नाट्यसृष्टीची यथार्थ कल्पना येऊं लागली होती. रंगभूमी आणि नाट्यवाङ्मय या दोन परस्परावलंबी प्रकारांचा समन्वय कसा करायचा याचं शिक्षण डॉक्टरीच्या

शिक्षणाबरोबरच मला डॉक्टर कान्होबा रणछोडदास कीर्तिकर यांजकडून मिळूं लागलं.

डॉक्टर कीर्तिकर यांचं माझ्यावर अत्यंत प्रेम होतं. त्यांचा पुस्तकसंग्रह फारच मोठा होता. त्यावेळीं ते भगवद्गीतेचं दिंडी वृत्तांत रूपांतर करीत होते. लिखाणाच्या नकला करण्यासाठीं म्हणून पहिल्यानं त्यांनी मला कामाला लावलं आणि त्यांतूनच वात्सल्याची भावना उगम पावली.

माझ्या वयाला न शोभणारा आणि इतरांना अप्रिय असणारा असा माझा फाजील मोठेपणाच त्यांना फार आवडत असे. लहान तोंडीं मोठा घांस घेण्याच्या माझ्या वृत्तीला त्यांनींच उत्तेजन दिलं.

शेक्सपिअरच्या नाटकांबद्दल मी त्यांच्याबरोबर चर्चा करायला सुरवात केली. त्यांनीं शेक्सपिअरचीं मुख्य मुख्य नाटकं माझ्याकडून पहिल्यानं अभ्यासून घेतलीं आणि आधुनिकतेच्या दृष्टीनं–म्हणजे १८९८ सालांतील आधुनिकतेच्या दृष्टीनं देखील ती कशीं मागासलेली आहेत हें मला दाखवून दिलं.

माझ्या लेखनाला जर कांहीं विशिष्ट वळण लागलं असेल तर ते त्यांच्याच शिकवणीमुळं. पहिल्यानं त्यांनींच माझ्या हातीं इब्सेन दिला. वाचतांना मला इब्सेनचीं नाटकं पहिल्यानं अगदीच साधीं वाटूं लागलीं. शेक्सपिअरची बोजड भाषा, अवास्तव नाट्य-प्रसंग आणि मनुष्यस्वभावाच्या वर्णनांतील अतिरंजितपणा, आधुनिकतेच्या दृष्टीनं कसा वैगुण्यपूर्ण आहे हें त्यांच्या शिकवणीनं जरी मला कळून आलं होतं, तरीही शेक्सपिअरच्या या बोजडपणाचा माझ्या मनावर जो आधीं परिणाम झाला होता त्यामुळंच मला इब्सेन तुलनेनं फिक्का वाटूं लागला.

मी तसं सांगितलं तेव्हां डॉक्टरनीं इब्सेनचीं नाटकं मला वाचून दाखवायला सुरवात केली आणि ज्यावेळीं तीं नाटकं ते वाचून दाखवूं लागले त्यावेळीं इब्सेनचं हृद्गत मला आपोआप कळूं लागलं.

कोणत्याही रीतीनं टीका न करतां नुसत्या वाचनानंच लेखकाच्या हृद्गताचं स्पष्टीकरण कसं होतं हें ज्यावेळीं मला कळून आलं त्यावेळीं मी वाचनावरच जोर देऊं लागलों. आपल्या मनाप्रमाणं नाटकं न वाचतां डॉक्टरसाहेबांच्या समोर तीं मी मोठ्यानं वाचूं लागलों. माझ्या वाचनांत होणाऱ्या चुका ते प्रतिशब्दाला

दुरुस्त करीत आणि त्याबरोबरच पूर्वापरसंबंध समजावून देऊन इतर नाटककारांच्या नाटकांतील प्रसंगाची तुलनात्मक छाननी करीत.

इब्सेनच्या वाचनानं मला नवी दृष्टि प्राप्त झाली. त्या काळीं इब्सेन हें नांवसुद्धां कुणाला माहित नव्हतं. मी इब्सेनचा उल्लेख करूं लागलों तर माझे सहाध्यायीच नव्हे तर कित्येक वडील शिक्षक माणसंसुद्धां माझी थट्टा करीत. त्यांनीं म्हणावं, 'अरे, शेक्सपीअर तो शेक्सपीअर ! कुठला हा इब्सेन आणला आहेस ? कुणी नांवसुद्धां ऐकलं नाही त्याचं ! तो डॉक्टर कीर्तिकर एक वेडा आणि तूं सात वेडा ! तूंही त्याच्या संगतीनं बहकूं लागला आहेस. बाबारे, शेक्सपीअर म्हणजे जगांतला मोठ्यांतला मोठा नाटककार ! त्याच्यापेक्षां मोठा नाटककार दुसरा कुणी नाहीं. त्याला नांवं ठेवूं लागलास तर तुला लोक गाढव म्हणतील !' खुद्द शिक्षक असं म्हणूं लागले म्हणजे त्यांच्या परंपराप्रियतेबद्दल मला आश्चर्य वाटे.

मोलियरचीं नाटकंसुद्धां मी त्यांच्याकडेच वाचली. त्याचवेळीं एलिझाबेथन नाटककाराचीं सर्व नाटकं त्यांच्याकडेच मला वाचायला मिळालीं. तुलनेनं पहातां बेन जॉन्सन, कॉंग्रिव्ह, वायकरलेप्रभृति नाटककार अगदींच मागासलेले वाटले. ज्या नाटकांवरून देवल यांनीं 'फाल्गुनराव' किंवा 'संशयकल्लोळ' हें नाटक लिहिलं ते मर्फीचं 'All in the wrong' हें नाटकही मला तिथंच वाचायला मिळालं.

'फाल्गुनराव' नाटक हें या नाटकाचं शब्दशः भाषांतर आहे. मात्र त्यांतील एक पात्र त्यांनीं अजिबात गाळलं आहे. त्या पात्राचं नांव 'कॅसिडा' असावं असं आठवतं. मराठी नाटकांतील ती वैशाखशेटची प्रियकरीण होती. मूळ नाटकांत रेवती ही वेश्या नाहीं. ती अश्विनशेटची वाङ्निश्चित वधू आहे. त्या पाश्चिमात्य प्रसंगाचं रूपान्तर करतांना मूळ पात्राचं वेश्येंत रूपांतर केलं आणि त्याच्या अनुरोधानं अश्विनशेटच्या तोंडीं जीं स्वगतं घातलीं गेलीं तीं देवलांचीं स्वतःचीं आहेत. तीं मूळ नाटकात नाहीत. देवलांच्या 'दुर्गा' नाटकाचं मूळही मी तिथंच वाचलं पण आतां त्या नाटकाचं नांव मला आठवत नाहीं.

डॉ. कीर्तिकरांकडचा हा पुस्तकसंग्रह फार दुर्मिळ असा होता. माझ्या साऱ्या आयुष्यांत हा योगायोग भाग्याचा होता. सर्व प्रकारच्या सर्व विषयावरचीं अधिकृत पुस्तकं मला त्यांच्याकडे वाचायला मिळालीं, इतकंच नव्हे, तर तीं

पुस्तकं वाचतांना ज्या शंका उत्पन्न होत असत त्यांचं निराकरण करणारा डॉक्टर कीर्तिकरांसारखा गुरु भेटला म्हणूनच आज मला एक विशिष्ट प्रकारचं वाङ्मय निर्माण करण्याइतकं सामर्थ्य प्राप्त झालं.

त्यावेळीं रत्नागिरीला 'माणिकप्रभुप्रासादिक नाटकमंडळी' आली होती. त्या नाटकमंडळींतील महत्त्वाची नायिकेची भूमिका करणारा बालनट मारुती पोवार याला गात असतांना छातीजवळ एक गठ्ठु येत असे. आवाज टिपेला गेला म्हणजेच हा गठ्ठु (Tumour) दिसूं लागे. त्यावर उपाय करण्यासाठीं डॉक्टरकडे त्याला मुद्दाम आणण्यांत आलं होतं, त्यामुळं त्या कंपनीशीं माझी ओळख झाली.

अनंत वामन बर्वे यांचं 'राणा प्रतापसिंह' हें नाटक या कंपनीच्या रंगभूमीवर त्यावेळीं गाजत होतं. तात्या बडोदकर हे प्रतापसिंहाचं काम करीत आणि रामकुंवरचं काम मारुती करीत असे. युवराजाचं काम भिसे या नांवाचे एक नट करीत असत, आणि सर्वांना आवडणारं भिल्लाचं काम करणारे 'शास्त्रीबुवा' या नांवाचे एक नट होते. काका कंपली हे शक्तिसिंहाचं काम करीत आणि कंपनीचे ॲक्टर–मॅनेजर बापट हे मानसिंहाची भूमिका करीत.

रत्नागिरींत या नाटकाचे प्रयोग सारखे होत होते. नाटक चरित्रात्मक असल्यामुळं त्याच्यांत सुसंगतपणा नव्हता. नायक–नायिका, खलनायक वगैरे शेक्सपीरिअन त्रयी बोट दाखवून टिपलेली नव्हती, म्हणूनच हें नाटक मला आवडलं.

रत्नागिरीच्या मुक्कामांतच तात्या बडोदकर या कंपनींतून निघून गेले आणि म्हैसाळकरबुवा या नांवाचे नट प्रतापसिंहाचं काम करूं लागले. बडोदकरांइतकं म्हैसाळकरांचं तेज लोकदृष्ट्या पडत नसे. पण मला मात्र बडोदकरांपेक्षां म्हैसाळकरांचंच काम आवडे. म्हैसाळकरांच्या अभिनयांत बडोदकरांसारखी अत्यभिनयाची छटा नव्हती. डॉक्टरसाहेबांचंही मत तसंच पडल्यामुळं मला माझ्या आवडीबद्दल आत्मविश्वास उत्पन्न झाला.

मेडिकल प्यूपिल् या नात्यानं मला त्या नाटक मंडळीचीं सारीं नाटकं फुकट पहायला मिळत. संगीताचा जरी या नाटकांत बराच बोजवारा मांडला गेला

होता तरीही गद्यभागाकडे दुर्लक्ष न करण्याची या मंडळीची प्रवृत्ति मला फार आवडलीं होती.

या मंडळींत दामूअण्णा या नांवाचे एक स्त्रीपार्टी नट होते. ते प्रतापसिंहाच्या बायकोची भूमिका करीत असत. गुजराती नाटकाच्या अनुकरणानं या नाटकांत उत्सवाच्या वेळीं एक गरबा नृत्याचा देखावा ठेवला होता. त्यांत इतर मुलींबरोबर दामूअण्णा हे नाचांत भाग घेत. वयानं प्रौढ असूनही नर्तनकौशल्यामुळं अल्पवयी स्त्रीपार्टीमंडळांत सुद्धां ते खुलून दिसत.

दामूअण्णा देखणे होते आणि गद्यनट या नात्यानं त्यांचा अभिनय नांव घेण्याजोगा होता. पुढल्या काळांत कोल्हापूरकर नाटकमंडळींत त्यांचा एकच विनोदी पुरुषपार्ट माझ्या पहाण्यांत आला होता, तो अनंत वामन बर्वे यांनीं गोल्डस्मिथच्या 'She stoops to conquer' या नाटकाच्या आधारें केलेल्या 'एका रात्रीचा घोटाळा' या मराठी रूपांतरातील बाळूच्या भूमिकेचा. आज काणेकर यांनीं केलेल्या त्याच नाटकाच्या रूपांतरांत ('निशिकान्तची नवरी') देखील या पात्राचं नांव बाळूच आहे हाही योगायोगच आहे. कारण बर्वे यांचं हें रूपांतर काणेकराच्या अवलोकनांत आलेलं नाहीं हें मला पक्कं माहित आहे. स्वभाववैशिष्ट्यामुळं नांव योजण्यांत जें हें साम्य दिसलं ते वासुदेव गोविंद आपट्यांच्या 'Handy Andy' च्या 'भोळा बाळू' या नांवाच्या प्रभावानंच का? ही बाळूची भूमिका दामूआण्णा अत्यंत सुंदर करीत असत. पुढं त्या नाटकाचं 'ब्रह्म-घोटाळा' या नावानं देशमुख यांनीं केलेल्या रूपांतरांत काम करणाऱ्या नटाला ती भूमिका दामूअण्णांच्या एक शतांशानंही साधली नाहीं.

१६ :: :: गुरुगृहींचें शिक्षण

डॉक्टर कीर्तिकरांना गाण्याचा नाद होता. ते प्रार्थनासमाजिस्ट होते. रोज संध्याकाळीं ते भजन करीत असत. या भजनाच्या साथीसाठीं त्यांनीं संगमेश्वरचे

मोरूबुवा लिमये यांना आपल्या पदरीं बाळगलं होतं. मला त्यावेळी गाण्याचा आवाज होता. मालवणच्या हडपबुवांकडे मी गाणं शिकलों होतों त्यामुळं या भजनांत मीही भाग घेत असें. आवाज फुटण्याच्या वेळीं जी गाण्याची मेहनत करावी लागते ती न केल्यामुळं माझा गाण्याचा आवाज गेला असला तरी पुढल्या काळांत बारीक आवाजांत चाली सांगण्याइतकं माझं गाणं शिल्लक राहिलं होतं. मोरूबुवा यांनीं पूर्वीं नाटकांतही कामं केलीं होती. त्यामुळं त्यांच्या सहवासाचा मला फार उपयोग झाला. केव्हांतरी नाटक पहातांना ऐकलेलीं सौभद्र–शाकुंतलांतलीं पदं मला त्यांच्या तोंडून पुनः पुन्हा ऐकायला मिळत. निरनिराळ्या गायक नटांचं एकच पद त्या त्या नटानं म्हणतांना योजलेले गाण्याचे निरनिराळे ढंग त्यांनींच मला दाखवून दिले.

ते कीर्तन करीत असत. डॉक्टरसाहेबांकडे असतांनाही मधुनमधून रत्नागिरीच्या विठोबाच्या देवळांत त्यांचीं कीर्तनं होत.

डॉक्टरांची राहाणी पाश्चिमात्य थाटाची होती. त्यांचा बटलर सुरती धेड होता. त्याचं नांव शिबा दियार. तो मोठा गंमती माणूस होता. मी पहिल्यानंच डॉक्टरांकडे गेलो त्यावेळीं, ‘ याच्या हातचा चहा चालेल का ? ’ असं डॉक्टरनी मला विचारलं. मी कारण विचारतांच त्यांनीं शिबालाच तो प्रश्न विचारायला मला सांगितलं तेव्हां शिबा म्हणाला, “ मी धेड ब्राह्मण आहें. ”

मला संकोच वाटला तरीही मी हंसलों तेव्हां तो म्हणाला, “ हंसायचं कारण नाहीं. ब्राह्मण म्हणजे स्वैपाक करणारा असा त्याचा अर्थ घ्यायचा. ”

मी त्या दिवशी तो चहा घेतला. पण सारा दिवस मला तळमळ लागली होती. आपण कांही तरी भयंकर पाप केलं असं मला वाटत होतं. मी डॉक्टरना दुसरे दिवशी माझी मनःस्थिति सांगितली तेव्हां त्यांनीं मला एक भलं मोठं व्याख्यान दिलं. त्या व्याख्यानाचा त्यावेळी माझ्यावर जरी परिणाम झाला नाहीं तरीही भेदाभेद विसरण्याचं तें शिक्षण मला पहिल्यानंच मिळालं.

डॉक्टर कीर्तिकरांची एक हकिकत इथं सांगितली तर ती अप्रस्तुत होणार नाहीं. मोरूबुवा लिमये यांचीं कीर्तनं विठोबाच्या देवळांत होत असत. डॉक्टरना येण्यासाठीं बुवांनीं एकदां आग्रह केला. डॉक्टर या नात्यानं ते रत्नागिरींत

अत्यंत लोकप्रिय होते तरीही इंग्रजी थाटाच्या संसारामुळं ते बहिष्कृत समजले जात असत. कित्येकजण तर ते ख्रिश्चन आहेत असंही म्हणत असत. त्या दिवशी त्यांनीं कीर्तनाला यायचं ठरवलं त्यावेळीं गांवांत एकच खळबळ उडाली. डॉक्टराची धमनी गाडी देवळाच्या दाराशीं आली तेव्हां सारेच पहायला धांवले. डॉक्टर गाडींतून उतरले तेव्हां मात्र सर्व आश्चर्यचकित झाले. ते पितांबर नेसले होते. अंगांत सदरा नव्हता. अंगावर नुसती शालजोडी पांघरलेली होती. हातांत पळीपंचपात्री घेतलेली होती. अशा थाटांत प्रवेश करून त्यांनीं विठोबाला आणि नंतर हरदासबुवांना जमिनीला मस्तक टेकून नमस्कार केला त्यावेळीं सर्वांचाच विरोध मावळला. एक अट्टल सनातनी गृहस्थ म्हणाले, " कसाही का वागेना, पण आज तर पितांबर नेसून आला! कसा लेकानें शास्त्रीबोवाचा थाट आणला आहे! आणि तसा देवभक्त पण आहे हो! देवापुढे नमस्कार करून रांडेच्यानें एक रुपया देवापुढें ठेवला! "

त्या प्रकारामुळं सनातनी लोकांचा विरोध बराच मावळला. कीर्तनाच्यावेळीं कथानकातील करुण प्रसंग ऐकतांना त्यांच्या डोळयांतून अश्रुधारा येत असलेल्या पाहून आजूबाजूचे लोकही गहिवरल्यावाचून राहिले नाहीत. त्यांत कांहीं दिखाऊपणा नव्हता. खरोखरच ते मनाचे मोठे हळवे होते. पुस्तक वाचीत असतांना एकादा करुण प्रसंग आला तर अगदी ओक्साबोक्शीं रडतांना मी त्यांना पाहिलं होतं. त्यांचं हंसणंही तसंच मोठं अफाट असे. त्यांच्याइतकी सूक्ष्म रसिकता (keen sense of humour) म. गांधीखेरीज दुसऱ्या कोणत्याच व्यक्तीच्या ठिकाणीं मी पाहिली नाहीं. सहज बोलतां बोलतां ते कुणालाही अगदीं साध्या उद्गारांनीं हंसवूं शकत. ऑपरेशनच्या टेबलाजवळ देखील त्यांची ही विनोदबुद्धि जागी असे. ज्याची चिरफाड चालू असे तो रोगीसुद्धां त्यांच्या विनोदाला हंसल्यावांचून राहात नसे. त्यांच्या विनोदाचा परिणाम लहानसहान चिरफाडींत क्लोरोफॉर्मसारखा होत असे असं म्हटलं तर ती अतिशयोक्ति होणार नाही.

त्यांच्या सहवासाचा आणि शिक्षणाचा मला जो फायदा झाला तो ऑक्सफर्ड केंब्रिजमध्यें जाऊन देखील झाला नसता. कोणताही प्रोफेसर आपल्या विद्यार्थ्याला इतक्या वात्सल्यानं शिकवीत आला असेल असं मला तरी वाटत नाहीं. अजाण-

पणानें केलेल्या अगदीं अवास्तव प्रश्नांची सुद्धां उत्तरं देण्याचं त्यांचं कौशल्य अद्वितीय होतं. माझ्या बुद्धीला जर कांहीं विशिष्ट प्रकारचं वळण लागलं असेल तर तें केवळ त्यांच्या शिकवणीमुळं.

ते एकाकी होते–विधुर होते. केव्हां केव्हां या एकलेपणाची आग त्यांना चांगलीच होरपळून काढीत असे. पण सर्वस्वी लोकसेवेला वाहून घेण्याची संवय आणि विद्याव्यासंग, या दोन आधारांच्या जोरावरच त्यांनीं आपला एकलकोंडा आयुष्यक्रम आनंदमय करून घेतला होता. हें त्याचं जळजळीत उदाहरण माझ्या डोळ्यांसमोर असल्यामुळं माझ्या पुढल्या आयुष्यांतील तशाच परिस्थितींत मी खचून गेलों नाहीं. त्यांचं असं जरी कुणी नव्हतं तरी त्यांच्या पत्नीच्या नात्याची पुष्कळशी मंडळी त्यांच्या घरीं गोळा होत असे त्यावेळीं त्यांच्या वृत्तीत एकदम पालट होऊन जाई. पितृवात्सल्य हेंच त्यांचं वैशिष्ठ्य होतं. मुलांचं त्यांना नुसतं वेड होतं. कुत्र्यांची त्यांना मोठी आवड होती. त्यावेळीं एज्युकेशनल इन्स्पेक्टर असलेल्या गृहस्थांचं ‘ सहस्त्रबुद्धे ’ हें नांव त्यांनीं आपल्या कुत्र्याला दिलं होतं– आणि तसं ते सांगतही असत.

आजचे सर गोविंदराव मडगांवकर हे त्यावेळी नुकतेच आय्. सी. एस. होऊन असिस्टंट कलेक्टर म्हणून रत्नागिरीला आले होते. त्यांच्यावर डॉक्टरांचा फार लोभ होता. मला वाटतं, मराठी भाषेची आवड मडगांवकरांच्या ठिकाणीं उत्पन्न व्हावी म्हणून डॉक्टरानीं त्यावेळीं बराच प्रयत्न केला.

डॉक्टरांच्या ठिकाणीं एक मोठं वैशिष्ठ्य होतं. मराठी बोलत असतांना ते चुकूनसुद्धां इंग्रजी शब्द उच्चारीत नसत. ते उत्तम वक्ते होते. त्यांचा आवाज मोठा खंदा होता. आपणही एक वक्ता व्हावं अशी महत्वाकांक्षा माझ्याठिकाणीं उत्पन्न व्हायला त्यांचं अस्खलित, समतोल आणि लयबाज वक्तृत्वच कारणीभूत झालं.

डॉक्टर कीर्तिकरांमुळंच प्रो. राजारामशास्त्री भागवत यांचा आणि माझा परिचय झाला. ‘ सभ्य ’ माणसांच्या दृष्टीनं विक्षिप्त समजल्या जाणाऱ्या या दोन माणसांच्या शिकवणीचा ह्या अल्पवयांत माझ्यावर जो परिणाम झाला तो आजवर कायम टिकून राहिला आहे. वेद, उपनिषदं, पुराणं आणि इतिहास

यांच्याकडे पहाण्याची नवी दृष्टि मला शास्त्रीबुवांच्या सहवासानंच मिळाली आणि त्यामुळंच पूर्वी माझ्या ठायीं असलेला कर्मठपणा हळुहळू नाहींसा होऊं लागला.

पुढील नाट्यवाङ्मय निर्माण करतांना या पाहिल्या परिणामाचा ठसा माझ्या प्रत्येक नाटकांत दिसून आल्यावांचून राहिला नाहीं इतका तो जबरदस्त स्वरूपांत उमटला होता. लोकदृष्ट्या विक्षिप्त समजल्या जाणाऱ्या या दोन माणसांच्या तोडीचीं प्रेमळ माणसं माझ्या पुढील आयुष्यांत मला क्वचितच आढळलीं. वयोमानांतील भेद विसरून इतक्या मोकळेपणानं, लहान मुलांशींही समतोल बुद्धीनं वागून, समांतर पातळीवर उभं राहून, चर्चा करणाऱ्या दुसऱ्या कोणत्याच व्यक्ति मला अजून आढळून आल्या नाहींत. त्यांच्या शिकवणीमुळंच नाट्यवाङ्मयांतून नव्या कल्पना, नवे विचार आणि नव्या भावना निर्माण करण्याची ताकद माझ्या अंगीं आली.

मागल्या आयुष्याचं सिंहावलोकन करूं लागलों म्हणजे हा काल मला मोठा भाग्याचा वाटतो. रत्नागिरीसारख्या कुग्रामांत एवढा मोठा निवडक पुस्तकांचा संग्रह, मलाच काय, पण कुणालाही मिळाला नसता. नुसतीं पुस्तकंच नव्हेत, तर त्या पुस्तकांवरील चर्चाही मला सुलभ झाल्यामुळं कित्येक पुस्तकं वाचून सुद्धां जो परिणाम झाला नसता तो सहज होऊं शकला. वाचनासाठीं पुस्तकांची निवड कशा रीतीनं करावी याची दृष्टीही मला डॉक्टरांच्या सहवासामुळंच मिळाली.

त्याकाळीं विद्यमान असलेल्या बहुतेक देशी आणि परदेशी नाटककारांचीं नाटकं मी वाचून काढलीं होतीं. त्याचबरोबर प्रख्यात कादंबरीकारांच्या यच्चयावत् कादंबऱ्याही मला त्याचवेळीं वाचायला मिळाल्या. आज ज्या लैंगिक वाङ्मयाचं मोठं स्तोम माजवलं जातं तें वाङ्मय डॉक्टरांसारख्या अधिकारी माणसाच्या नजरेखालीं अभ्यासायला मिळाल्यामुळं आयुष्याकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टि माझ्या ठिकाणीं उत्पन्न झाली आणि आजच्या काळांतच नव्हे, तर मध्यंतरींच्या माझ्या आयुष्यांतील बऱ्याच महत्त्वाच्या प्रसंगांत, या अभ्यासामुळंच मी सांवरला गेलों.

कांहीं दिवसांनंतर डॉक्टरांची आणि माझी जरी प्रत्यक्ष ताटातूट झाली नाहीं, तरीही सर्जन–जनरलसाहेबांनीं अल्पवय आणि शारीरिक दुबळेपणाच्या कारणामुळं मेडिकल खात्यांतून मला कायमची रजा दिल्यामुळं डाक्टरांचा प्रत्यक्ष

आश्रय तुटला. मी पोस्टखात्यांत सामील झालो. पण पोस्ट ऑफिसांत मला रत्नागिरीलाच नोकरी मिळाल्यामुळं डॉक्टरांचा ऋणानुबंध मात्र तसाच कायम राहिला.

१७ :: :: पुन्हां 'स्वदेशहितचिंतक'

१९०० सालीं 'स्वदेश हितचिंतक नाटक मंडळी' रत्नागिरीला आली होती. पोस्ट ऑफिसांत असतांना त्यांचीं नाटकं पुन्हां पहायला मिळालीं.

या मुक्कामांत 'स्व. हि. नाटक मंडळी' चं 'शारदा' नाटक गाजत होतं. त्यावेळीं कृष्णा देवळी शारदेचं काम करीत असून केशव वल्लरी असे. त्याचं 'म्हातारा इतुका न अवघे पाऊणशे वयमान' हे पद फारच लोकप्रिय झालं होतं. कोदंडाचं काम जनुभाऊ निमकर करीत असून गणपतराव ललित भुजंगनाथ आणि गणपतराव निमकर कांचनभट होत असत. पुढं कांहीं वर्षांनीं ललितबुवा निघून गेल्यावर भुजंगनाथाचं काम, संभाजी नाटकांतील 'तुळशी'ची भूमिका करून प्रख्यात झालेले दिगंबरबुवा करीत.

याचवेळीं रत्नागिरींत प्रो. पाठारे या नांवाचे एक गृहस्थ आपला बायास्कोपचा शो घेऊन आले होते. त्यांत शेदोनशें फुटांच्या छोट्या फिल्म्स् असत. आगगाडी स्टेशनांत येते, माणसं उतरतात, नवीन उतारू वर चढतात आणि आगगाडी निघून जाते—समुद्रस्नानासाठीं माणसं वाळवंटांत येतात, समुद्रांत उड्या घेतात, पोहतात, पुन्हां किनाऱ्यावर येतात आणि पोषाख करून निघून जातात—असा प्रत्येक छोट्या प्रसंगाचा एकेक चित्रपट दाखवीत असत. हे चित्रपटही, मला वाटतं, अर्ध्या डझनापेक्षां जास्त नव्हते. म्हणून वेळ काढण्यासाठीं मॅजिकलँटर्नच्या यांत्रिक स्लाइड्स् हालत्या चित्रपटाच्या नांवाखालीं दाखवल्या जात. मधल्या काळांत फोनोग्राफ लावण्यांत येत असे. तो बांगडीचा फोनोग्राफ असे. (आतांच्यासारखी प्लेट त्यावेळीं नव्हती) या बांगडीवर जेव्हांच्या तेव्हांही

गाणीं घेतां येत असत. प्रो. पाठारे यांनीं छोट्या केशव भोंसलेचं ‘म्हातारा इतुका’ हें पद त्या मुक्कामांत फोनोग्राफवर घेतलं होतं. तें या प्रयोगाच्या वेळीं ते पुन्हां पुन्हां वाजवीत, त्यामुळं हालत्या चित्रपटापेक्षांही तें जास्त आवडतं झालं होतं.

‘स्व. हि. मंडळी’ चा ‘शारदा’ नाटकाचा प्रयोग फारच सुंदर होत असे. मधल्या काळांत पुण्याला मी ‘किर्लोस्कर मंडळी’ चा हाच प्रयोग पाहिला होता. त्यांत नानासाहेब जोगळेकर–कोदंड, रामभाऊ किजवडेकर–भुजंगनाथ, दडपे–कांचनभट, काशिनाथपंत परचुरे–भद्रेश्वर दीक्षित, रामू डवरी–शारदा, बोडस–कांचनभट, आणि कृष्णराव गोरे इंदिराकाकू होत असत. एक कृष्णराव गोऱ्यांचं इंदिराकाकूंचं काम सोडल्यास ‘स्व. हि. मंडळी’ चा शारदा नाटकाचा प्रयोग ‘किर्लोस्कर मंडळी’च्या प्रयोगापेक्षां किती तरी पटीनं चांगला होत होता असं मला त्यावेळी वाटलं.

याच मुक्कामांत ‘स्व. हि. मंडळी’ चं ‘चंद्रसेना’ नाटक मी पाहिलं. हे नाटक शाकुंतल–सौभद्रा थाटाचं होतं. यांत जनुभाऊ निमकर–राम, गणपतराव ललित–मारुति, कृष्णा देवळी–चंद्रसेना हीं कामं प्रामुख्यानं नजरेत भरत असत. शेवटच्या अंकांतील कृष्णा देवळी याचा चंद्रसेनेचा अभिनय ध्यानांत राहण्याजोगा होत होता. रामाच्या भूमिकेच्या मूळ रचनेत अभिनयाला फारसा वाव नसतांही जनुभाऊच्या हातीं ती भूमिका आकर्षक होत असे. बाबा डोंगरे यांचं हें जुन्या परंपरेतील नाटक त्याकाळीं फारच लोकप्रिय झालं होतं. प्रयोग उत्तम झाला तरीही या नाटकाची घडण जुन्या पद्धतीची असल्यामुळं तें मला विचारणीय वाटलं नाहीं. याच नाटकावर आधारलेला चित्रपट पहिल्यानं ‘महाराष्ट्र फिल्म कंपनी’नं मूकपट म्हणून आणि ‘प्रभात’ कंपनीनं बोलपट म्हणून घेतला. पण डोंगरे यांच्या रचनेइतकंसुद्धां स्वभाव आणि नाट्यवस्तुचित्रण या चित्रपटांत साधलं नव्हतं. केवळ या नाटकावरच सर्वस्वी आधारून चित्रपट काढला असता तरीही तो उत्कृष्ट झाला असता, पण स्वतःची तुटपुंजी अक्कल चालवण्याच्या अडाणी मोहाला बळी पडून या सुंदर कथानकाचा चित्रपटवाल्यांनीं दोनदां विचका उडवला.

'किर्लोस्कर मंडळी'चा चोहोंकडे बोलबाला होत असतांही 'स्व. हि. मंडळी'कडे माझा ओढा या प्रयोगांमुळं जास्त झुकूं लागला. सांपत्तिक वैभवाच्या जोरावर 'किर्लोस्कर मंडळी' सर्वांच्या नजरेंत भरत असली तरी बुद्धिवैभव आणि अभिनयकौशल्य या दृष्टीनं 'स्व. हि. मंडळी'च मला सरस वाटूं लागली. आपण कधीं नाटक लिहिलं तर तें याच कंपनीच्या द्वारें रंगभूमिवर यावं अशी लालसा माझ्या मनांत उत्पन्न होऊं लागली.

तारमास्तरचं काम शिकण्यासाठी मी ज्यावेळीं मुंबईला राहात होतों त्यावेळीं 'मुंबई गुजराती नाटक मंडळी' चं त्यावेळीं खूप गाजलेलं 'सौभाग्य-सुंदरी' नाटक मी पाहिलं. या नाटकांत शेक्सपिअरच्या दोन तीन नाटकांची खिचडी केली होती. 'मोरवी आर्यसुबोध'ची जुनी कालिदासी परंपरा सोडून जरी हें नाटक नावीन्याच्या उपार्जनासाठीं म्हणून लिहिण्यांत आलं होतं तरीही ते नावीन्य फारसं अनुकरणीय नव्हतं. गुजराती रंगभूमीच्या अधोगतीला याच नाटकानं सुरवात झाली असं म्हटलं तर ते चुकीचं होणार नाही. सुंदरीचं काम करणाऱ्या 'जयशंकर' या नटामुळं जरी या नाटकाची लोकप्रियता वाढली होती तरी वाङ्मयदृष्ट्या गुजराती रंगभूमीला याच नाटकापासून वैगुण्य येत चाललं असं मला वाटतं. न छापून निघालेलं पहिलं गुजराती नाटक हेच असावं.

'सौभाग्य-सुंदरी' नाटकाचा पहिला प्रयोग ज्यावेळीं मी पाहिला त्यावेळी माझ्या मनावर झालेले परिणाम नोंदून ठेवणं अवश्य आहे. नाटकाच्या सुरवातीला पहिल्याच प्रवेशांत बराचसा मुलींचा तांडा गात गात प्रवेश करतो. त्या मुलींचीं कामं करणारीं मुलं सारींच सुंदर होतीं. पण सुंदरीनं ज्यावेळी प्रवेश केला त्यावेळीं तुलनेनं तीं सारीं मुलं कुरूप दिसूं लागलीं. शारीरिक सौंदर्याच्या जोडीला अभिनयकौशल्य असल्यामुळं या छोट्या नटाचं काम प्रेक्षकांना वेड लावण्याला पुरेसं झालं होतं.

पण या नाटकापासून पुढं याच वळणाचीं गुजराती नाटकं निघूं लागलीं आणि तीं न छापल्यामुळं वाङ्मयदृष्ट्या त्यांची कसोटी लागेना. पदं आणि नाटकाचा सारांश असलेली 'चोपडी' प्रयोगाच्या वेळीं प्रसिद्ध केली जात असे, त्यामुळं गद्यभागापेक्षां पद्यभागच प्रेक्षकांच्या ध्यानांत विशेषेंकरून राहात असे. उर्दू रंगभूमीवर यावेळीं शेक्सपिअरच्या नाटकांचीं विकृत स्वरूपांत लिहिलेलीं नाटकं

लोकप्रिय झाल्याचाच हा परिणाम होता. हीं उर्दू नाटकं शेक्सपिअरच्या नाटकांतील कांहीं प्रवेश घेऊन लिहिलेलीं असत आणि प्रत्येक गंभीर प्रवेशाच्यानंतर एक विनोदी प्रवेश त्यांत असे. त्या विनोदी प्रवेशाचा मूळ नाटकाशीं कांहीं संबंध नसे. सारे गंभीर प्रवेश एकत्र केले आणि सारे विनोदी प्रवेश एकत्र केले म्हणजे एकाच वेळीं आलटून पालटून होणारीं हीं दोन नाटकं एकाच नाटकाच्या स्वरूपांत होत असल्याचं दिसून येई. हीच पद्धति गुजराती नाटकांनीं उचलली. पण मराठी रंगभूमीनं तिचं अनुकरण केलं नाहीं म्हणूनच आजवर वाङ्मयदृष्ट्या मराठी नाटकांचा दर्जा बिघडला नाहीं. या प्रथेला गडकऱ्यांनीं सुरवात केली होती पण तेही वेळींच सावध झाले.

मराठी नाटकमंडळ्या त्यावेळीं शाकुंतल, सौभद्र आणि मृच्छकटिक हीं तीन नाटकं करणं म्हणजे अत्यावश्यक आहे असं समजत असत. ही नाटकं कोणत्याही मंडळीनं केलीं तरी त्यावेळीं तीं भक्तिभावानं पाहिलीं जात.

मुंबईला जाव अंतोन नाखवा या नांवाच्या गृहस्थांनीं 'रघुनाथ महाराज प्रासादिक नाटक मंडळी' या नांवाची एक स्थायी नाटक मंडळी मुंबईंत सुरू केली होती. त्या मंडळीनं मात्र उर्दू पद्धत स्वीकारली होती. त्यांचं 'बलसिहतारा' हें नाटक त्यावेळीं फार लोकप्रिय झालं होतं. यांत तारेचं काम करणारे भिकाजी कामेरकर हे त्यावेळीं फार लोकप्रिय झाले होते. (त्यांचे चिरंजीव वसतराव हे हल्लीं ग्रामोफोन कंपनीत संगीतविभागाचे दिग्दर्शक आहेत) या नाटकांतही एक भूत होतं. पण तें सत्यविजयी साच्याचं नव्हतं. हें नाटक शेक्सपिअरच्या 'सिंबेलाईन' या नाटकाला थोडीशी निराळ्या कथानकाची जोड देऊन लिहिलेलं होतं. 'द्यूतविनोद' नाटकाचे कर्ते जोगळेकर शास्त्री हेच या नाटकाचे कर्ते असावे असा समज होता पण या दोन्ही नाटकांवर कर्त्याचं नांव घातलं जात नसे.

'द्यूतविनोद' नाटक करण्याचा हक्क न मिळाल्यामुळं त्याचं मूळ चालींच्या ठेवणीसह केलेलं यथातथ्य रूपांतर 'अक्षविपाक' नाटक 'स्व. हि. मंडळी' करीत असे. यांत शंकराचं काम गणपतराव ललित करीत आणि पहिल्यानं जनुभाऊ आणि नंतर कृष्णा देवळी पार्वतीचं काम करीत असत. भिल्लीणीचा नाच हा या नाटकांतल्या आकर्षणाचा मुख्य भाग होता पण त्या नाचासाठीं योजलेलीं पदं

धमारांतलीं असल्यामुळं नाचाचं स्वरूप कथ्थकी थाटाचं होतं. 'द्यूतविनोद' हें नाटक पूर्वी पांडोबा गुरव यांची 'कृष्णाबाईप्रासादिक वाईकर मंडळी' करीत असे. त्यांत विनायकराव गुरव हे पार्वती होत असत आणि त्यांच्याच अनुकरणानं 'स्वदेश हितचिंतक मंडळीं'तील कामं केलीं जात.

मुंबईचे कित्येक स्थायिक नाटक-समाज (Club) उर्दू नाटकांची भाषांतरं करून या वेळीं जरी प्रयोग करीत होते तरीही त्याचा धंदेवाईक नाटक मंडळयांवर मुळींच परिणाम होत नव्हता.

१८ :: :: नवा जमाना

कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय' या नाटकानं मराठी रंगभूमीचं स्वरूप ज्या प्रमाणांत बदललं त्या प्रमाणांतच जरी 'शारदा' नाटक (अगदीं वेगळया पद्धतीनं कां होईना.) लिहिलं गेलं होतं तरी तें (वीरतनय) शारदा नाटकानंतर मला पहायला मिळाल्यामुळं रंगभूमीच्या परिवर्तनाची ही पीठिका मला त्यावेळीं उमगली नव्हती. नाटकलेखनाची वास्तव दिशा जी माझ्या नजरेला आली ती याच काळांत. कोल्हटकरांचं 'वीरतनय' नाटक यापूर्वीच रंगभूमीवर आलं होतं. मी तें वाचलं होतं—पण पाहिलं नव्हतं. नुसतं वाचून नाटक कळत नाहीं याची त्यावेळीं मला कल्पना होती. 'शारदा' नाटकाचं मूळ 'वीरतनय' नाटकांत आहे याची जाणीव त्यावेळीं मला झाली नव्हती. 'शारदा' नाटक मी आधीं पाहिलं तसंच 'वीरतनय' 'मूकनायक' नाटकाच्या नंतर पाहिलं. कोल्हटकरांचं 'मूकनायक' नाटक रंगभूमीवर येऊन पुण्यांत गाजत असल्याचं ज्यावेळीं मला कळलं त्यावेळीं सहा दिवसांची किरकोळ रजा घेऊन मी पुण्याला गेलों.

नाटकाचा प्रयोग पहातांच मी बेभान झालों. कांहीं तरी अद्वितीय असं दृश्य आपण पहातों आहों असं मला वाटलं. या प्रयोगांत विक्रान्त—जोगळेकर, सरोजिनी—कृष्णराव गोरे, शरच्चंद्र—दडपे, रोहिणी—चिंतुबुवा गुरव, विकंठ—

काशिनाथपंत परचुरे, प्रतोद–गणू बोडस, वेत्रिका–रामू डवरी, आणि केयूर कोण होते त्यांचं नांव आज मला आठवत नाहीं–अशी पात्रयोजना होती.

नायक–नायिका नजरेंत भरण्यापेक्षां उपनायक आणि उपनायिकाच माझ्या दृष्टीला मुख्य भूमिका वाटूं लागल्या. प्रतोद आणि वेत्रिका हींच दोन पात्रं माझ्या नजरेंत जास्त भरलीं. त्यांतून बोडसांचं प्रतोदाचं काम पाहून मी बेफाम खूष झालों. विक्रांत आणि प्रतोद हे दोघे समोरासमोर येतात तेव्हां गायनाच्या जोरावर लोकांचं लक्ष वेधून घेणाऱ्या जोगळेकरांपेक्षां अभिनयकुशल असल्या-मुळं बोडसच जोगळेकरांना नामोहरम करीत आहेत, असं तो प्रयोग पहात असतांना मला वाटलं.

दुसरी भूमिका माझ्या नजरेत भरली ती रोहिणीची. रोहिणी ही ‘ राणी ’ पेक्षां ‘ गृहिणी ’ च जास्त दिसत होती. आणि तिची भूमिकाही चितुबुवांकडून फारच मोठ्या सहृदयतेनं वठविली जात होती. नाटकाचं वातावरण जरी इतिहास-पूर्वकालीन होतं तरीही रोहिणी–विक्रान्त आणि रोहिणी–शरच्चंद्र यांच्या प्रत्येक प्रवेशांत ‘ कौटुम्बिक ’ वातावरणाचं जाज्वल्य अस्तित्व सारखं जाणवत होतं.

शरच्चंद्र, विक्रान्त आणि विकंठ यांच्या प्रसंगांतून ‘ रजवाडी ’ वातावरण निर्माण होत असतांना, रोहिणीनं प्रवेश करतांच तें सामान्य कुटुंब भासूं लागे. सामान्य माणसांच्या गरजा, सामान्य मनोभूमिकेची फिर्याद, रोहिणीच्या मुखा-वाटे निघतांना आजुबाजूचा रजवाडेपणा ती जोरानं पुसून टाकीत असे. तीच परिस्थिति प्रतोद–वेत्रिकेची. या दोघांमधील प्रत्येक प्रसंग कौटुंबिक स्वरूपाचा भासे, इतकंच नव्हे, तर राजेपणाचा दिमाख मिरवणाऱ्या सरोजिनीला वेत्रिका सामान्य बहुजनांत बळेंच खेंचून आणते आहे असा भास होई.

वेत्रिकेची भूमिका करणाऱ्या नटाची रोहिणीची भूमिका करणाऱ्या नटाशीं तुलना करतां, किंवा मूळ लेखकाच्या कल्पनेचा आविष्कार करण्याची कुवत ध्यानीं घेतां, ती भूमिका साऱ्या नाटकांत जरी शेवटच्या दर्जाची दिसत होती तरीही मला ती माझ्या बुद्धीला अव्वल दर्जांत जाणवली. ‘मूकनायक’ नाटकांतील साऱ्या घडामोडींना उलटी कलाटणी देणारी वेत्रिका मला इतकी आवडली, कीं त्या भूमिकेच्या मागं असणाऱ्या भावनेनं माझ्या मनाची पूर्ण पकड घेतली.

माझ्या नाटकांत नायिकांची जीं स्वरूपं आणि स्थित्यंतरं वेगवेगळ्या वेळीं येत आहेत तीं भिन्न परिस्थितींत उत्क्रान्त झालेलीं वेत्रिकेचींच अवतरणं आहेत. कोल्हटकरांचा मी शिष्य म्हणवितों तो मुख्यत्वेंकरून याच कारणामुळं.

कोल्हटकरांच्या वेत्रिकेनं स्त्रीजीवनाच्या आधुनिक दिशेची जाणीव मला करून दिली आणि तिची छाया 'कुंजविहारी' नाटकांतील राधेवर पहिल्यानंच दिसली. 'मूकनायक' नाटकांतील पदांच्या चालींच्या वैशिष्ट्याचाही माझ्या मनावर चांगलाच पगडा बसला. विशेषतः यांतील कर्नाटकी आणि गुजराती चाली मला जास्त आवडल्या. तत्कालीन विद्वज्जनांवर कोल्हटकरांच्या पद्यरचनेची चांगलीच छाप बसली होती. ठोसर-मराठ्यांचं 'नाट्यकलारुक्कुठार' त्यावेळीं जन्माला आलं नव्हतं आणि कोल्हटकरांच्या संस्कृतप्रचुर पद्यरचनेची थट्टा होण्याऐवजीं जी तोंडभर प्रशंसाच होत होती, तिचाही परिणाम माझ्या मनावर झाला. शब्दमाधुर्याच्या झंकाराशीं स्वरमाधुर्याची जोड देऊन उत्पन्न झालेलं हें संगीत त्यावेळच्या इतर कोणत्याही नाटकांतील संगीतापेक्षां प्रेक्षकांच्या मनाची आणि कानाची पकड धरून बसलं होतं.

आजच्या प्रेक्षकाला 'मूकनायक' नाटकाचं महत्व वाटत नाहीं—किंबहुना या नाटकाची इतकी तारीफ कां केली जात होती असाही प्रश्न आज उत्पन्न होतो. पण याचं कारण काय याचा विचार कुणी करीत नाही. त्या वेळचे प्रेक्षक आजच्या प्रेक्षकांपेक्षां कमी चिकित्सक मुळींच नव्हते, किंबहुना परीक्षणाच्या बाबतींत आजच्या काळापेक्षां तत्कालीन परीक्षकांची नजर जितकी सहृदय होती तितकीच कांटेकोरही होती. असं असूनही तत्कालीन प्रेक्षकवर्ग या नाटकावर कां वेडा झाला होता, हें आज झालेल्या नाट्यलेखनाच्या भरपूर विकासानंतर आजच्या प्रेक्षकाला सहजासहजीं ध्यानीं येत नाहीं.

कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर येण्यापूर्वीं संगीत रंगभूमीवर संस्कृत नाटकाची रूपांतरं आणि अनुकरणं गाजत होतीं. तें हजार दोन हजार वर्षांपूर्वीचं तंत्र परंपरेच्या अभिमानामुळं महाराष्ट्रानं जरी कवटाळलं होतं, तरी नावीन्याची स्वाभाविक आवड महाराष्ट्रांतून नाहींशी झाली नव्हती.

महाराष्ट्र जितका परंपरेचा भोक्ता आहे तितकाच नावीन्याचा पुरस्कर्ता आहे. नावीन्याच्या ठिकाणीं आपुलकी उत्पन्न व्हायला महाराष्ट्रांत थोडा कालावधि

लागतो. तें नावीन्य प्रस्थापित करण्यासाठीं प्रवर्तकाच्या अंगीं कसोटीची चिकाटी असावी लागते. अशा चिकाटीनं कोणतीही नवी कल्पना महाराष्ट्रापुढं मांडली–पुनः पुन्हां मांडली–म्हणजे कालावधीनं कां होईना–महाराष्ट्र आपुलकीनं तिचा अभिमान मिरवूं लागतो.

पण महाराष्ट्राचा परंपरेचा हा अभिमान मात्र अवास्तव आहे असं म्हटल्या-वांचून राहावत नाहीं. आधुनिकतेची भरपूर प्रस्तावना झाली असतांही सौभद्र हॅम्लेटसारख्या बोजड नाटकांचा अभिमान अजूनही तो सोडीत नाहीं.

असं असलं तरी—इतकंच नव्हे, तर असं आहे म्हणूनच—झगडण्याची प्रवृत्ति असणारा कोणताही लेखक आपलं नवीन तंत्र महाराष्ट्रांत प्रस्थापित करूं शकतो. असली ही धमक आणि धडक कोल्हटकरांच्या ठायीं त्यावेळीं होती म्हणूनच त्यांनीं मराठी नाट्यवाङ्मयाला आधुनिक वळण लावून तें यशस्वी करून दाखवलं.

१९ :: :: दोन मंडळ्यांचा झगडा

मूकनायक नाटक जसजसं मी पुनः पुन्हां पाहूं लागलों तसतशी त्या नाटका-बद्दलची माझी भक्ति वाढूं लागली. तें नाटक पाहिल्यानंतर पाहिलेलं वीरतनय नाटक मला कितीतरी कमी दर्जाचं वाटलं–पण या वीरतनय नाटकानंच मराठी रंगभूमीवर पहिली क्रान्ति केली होती.

या वीरतनय नाटकाचा इतिहास थोडा गंमतीचा आहे. आण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या मृत्यूनंतर ‘ किर्लोस्कर मंडळी ’ला नव्या नाटकाची आवश्यकता वाटूं लागली. स्त्रीपार्ट टाकून पुरुषपार्ट करावा अशी भाऊराव कोल्हटकरांच्या ठिकाणीं महत्वाकांक्षा उत्पन्न झाली. कृष्णा गोऱ्यासारखा पल्लेदार आवाजाचा मुलगा मिळाल्यामुळं नायिकेची उणीव भासणार नाहीं असं वाटल्यावरून ‘ किर्लोस्कर मंडळी ’नं दोनशें रुपयांचं बक्षीस लावून नवीन नाटकं मागवलीं.

परीक्षक मंडळ कोण नेमलं होतं तें मला माहित नाहीं. पण आलेल्या नाटकांतून त्या मंडळानं कोल्हटकरांचं 'वीरतनय' आणि पुरुषोत्तम भास्कर डोंगरे यांचं 'चंद्रसेना' अशीं दोनच नाटकं पसंत केलीं.

पण कंपनीला एकच नाटक पाहिजे होतं. माझ्या माहितीप्रमाणें भाऊरावांनीं 'वीरतनय' पसंत केलं. त्या नाटकाच्या रचनेच्या नावीन्यामुळं त्यांना तें आकर्षक वाटलं. भाऊराव सुशिक्षित नव्हते, पण सुसंस्कृत होते आणि म्हणूनच त्यांनीं वीरतनय पसंत केलं. किर्लोस्करांच्या जुन्या कालिदासी तंत्राशी चंद्रसेना नाटक जरी जुळतं होतं तरीही जुन्या परंपरेला चिकटून राहण्यापेक्षां नवी परंपरा निर्माण करण्याला सहाय्यभूत होणारं मोलियरी तंत्राचं वीरतनय नाटकच त्यांनीं पसंत केलं.

आणि तें यशस्वीही झालं. त्यांतील उर्दू चाली तत्कालीन रसिक म्हणवणारांना पहिल्या पहिल्यानं रोचक वाटल्या नाहीत. पण आपल्या गायनकुशलतेच्या जोरावर भाऊरावांनीं त्या यशस्वी केल्यामुळं त्या चालीचं अनुकरण इतर नाटककारही करूं लागले.

पसंत पडून बाजूला टाकलेलं 'चंद्रसेना' नाटक स्वदेशहितचिंतक मंडळीनं घेतलं. या दोन कपन्यांत त्यावेळीं सात्विक चुरस होती.

बाबा डोंगरे आपलं नाटक आणि एक फणस घेऊन 'स्वदेशहितचिंतक मंडळी'चे जनुभाऊ यांजकडे गेले आणि, 'ही माझी मुलगी आणि हा तिचा हुंडा—तुमच्या स्वाधीन केली आहे. हिचं काय वाटेल तें करा.' असं म्हणून मोकळे झाले. 'स्वदेशहिताचिंतक मंडळी'तील सर्वत्रांनांच तें नाटक पसंत पडलं आणि रंगभूमीवर आणून त्यांनीं तें यशस्वीही केलं.

'चंद्रसेना' यशस्वी झालं खरं पण सर्व प्रकारच्या नावीन्यामुळं आकर्षक झालेल्या 'वीरतनया'शीं त्या नाटकाला टक्कर देतां आली नाही याचं जनुभाऊ निमकर यांना वैषम्य वाटलं. जनुभाऊंचा स्वभाव जितका चिडखोर तितकाच महत्त्वाकांक्षी होता. तंटेबखेडे करण्याची कोंकणी वृत्ति त्यांच्या नसानसांतून खेळत होती, ती त्यांना स्वस्थ बसूं देईना.

कोल्हटकरांच्या अनपेक्षित यशस्वितेमुळं वैषम्य वाटणारींहीं बरींच माणसं त्यावेळीं होतीं. एका नाटक मंडळीची निंदा दुसऱ्या नाटक मंडळीकडे करायची आणि

दुसरीची पुनः पहिलीकडे करायची, अशी लावालावी करणारीं माणसंच नाटक मंडळीच्या मालकांच्या सभोंवार अनादिकालापासून घुमत आलीं आहेत. त्यांतल्याच कांहीं माणसांना हाताशी धरून 'वीरतनया' वर कुत्सित टीकेचे आघात करण्याची योजना जनुभाऊंनीं केली. या अशा सर्व टीकांत नागपुरच्या पोष्टखात्यांत त्यावेळीं असलेले एक निराश नाटककार श्री. खरे यांची टीका जास्त विषारी होती. या सर्व टीकांना कोल्हटकरांनी 'वीरतनयाची ढाल' या मथळ्याखालीं 'विविधज्ञान-विस्तार' मासिकांतून उत्तर द्यायला सुरवात केली. टीकालेखनाचा हा अद्वितीय नमुना आज त्यांच्या लेखसंग्रहांत समाविष्ट केलेला आहे.

या उत्तरानं टीकाकार चिडून गेले आणि कोल्हटकरांच्या लेखनावर त्यांनीं चोहींकडून मारा करायला सुरवात केली पण कोल्हटकरांनीं टीकेला स्वतः उलट उत्तर देण्याची चूक त्यानंतर पुनः केली नाहीं. मात्र 'विविधज्ञानविस्तार' आणि इतर मासिकांतून त्यावेळी प्रसिद्ध होणाऱ्या 'सुदाम्याचे पोहे' या लेखमालेंतून त्यांनीं या प्रकरणी पदोपदीं प्रच्छन्न नाजुक चिमटे घेतले आहेत.

२० :: :: मराठी नाटकाचे जनक

'वीरतनय' नाटकामुळं कोल्हटकरांनीं रंगभूमीवर आपलं अस्तित्व शाबीत केलं आणि मूकनायक नाटकामुळं त्यांचं नांव चांगलंच गाजलं. प्रत्येक लेखक त्यांचं अनुकरण करायचा प्रयत्न करूं लागला. देवलांसारखे त्यांचे वयोज्येष्ठ लेखकही एक प्रकारें त्यांचे अनुयायी झाले.

वीरतनय नाटकांतून 'शारदा' नाटक कसं निर्माण झालं याची छाननी करण्याचं स्थळ हें नव्हे. मात्र त्या नाटकांतील पुष्कळशा चालीसुद्धां देवलांच्या शारदा नाटकांत आल्या आहेत हे नमूद करण्याजोगं आहे. पूर्वींची परंपरा अशी होती, कीं नाटकांतील चालींना नावीन्याचं महत्व नव्हतं. त्याच त्याच धर्तींच्या

चाली–फार तर राग बदलून—पुनः पुन्हां घातल्या जात होत्या. प्रत्येक नाटकांसाठीं नवीन चाली शोधून काढून त्या उपयोगांत आणण्याची परंपरा कोल्हटकरांनींच सुरू केली. साक्या, दिड्या अंजनिगीतं आणि लावण्या यांची नाटकांतून हकालपट्टी त्यांनींच केली.

परंपरेच्या त्यावेळच्या अभिमान्यांना तें जरी आवडलं नव्हतं, तरी बहुसंख्य प्रेक्षकांच्या रुचीनं या नावीन्याची पकड घेतल्यामुळं विरोधकांचं कांहीं चाललं नाहीं.—इतकंच नव्हे, तर त्या विरोधामुळंच नव्या नव्या चाली अस्तित्वांत आणण्याची पद्धति फैलावूं लागली.

‘ नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी ’ याचवेळीं मुंबईंत खेळ करीत होती. या कंपनीचे मालक बहुतेक सर्व रत्नागिरिकडचे होते. वासुदेवराव पटवर्धन, केळकर आणि मराठे हे त्यांत प्रमुख होते. देवलांच्या ‘ झुंझारराव ’ नाटकांत स्वतः देवलांच्या झुंझाररावाच्या भूमिकेच्या जोडीनं जाधवरावां (Iago) ची भूमिका करून प्रख्यातीस आलेले मुंबईचे शंकरराव पाटकर हे या कंपनीचे शिक्षक होते. पाटकरांच्या प्रेरणेनं या कंपनीनं शेक्सपीअरचीं नाटकं संगीतस्वरूपांत रंग-भूमीवर आणलीं. या नाटकपरंपरेंतील ‘Winter's Tale’ या शेक्सपीअरच्या नाटकावरून लिहिलेलं ‘ विकल्पविमोचन ’ हें नाटक त्यावेळीं फारच लोकप्रिय झालं होतं. परित्यक्त राणीची भूमिका करणाऱ्या गोपाळराव मराठ्यांचं काम हें या नाटकांतलं मुख्य आकर्षण होतं. महाजनींचं ‘Cymbeline’ नाटकाचं भाषांतर ‘तारा,’ शंकर मोरो रानडे यांचं विन्टर्स टेलचं भाषांतर, ‘Measure for Measure’ चं हरिभाऊ आपटयांचं भाषांतर ‘ श्रुतकीर्तिचरित ’ वगैरे नाणावलेल्या नाटकांचीं भाषांतरं चोरून त्यांत नेवाळकर कविकडून पदं करून घेऊन घालण्यांत आलीं होतीं आणि तीं ‘तारा’, ‘विकल्पविमोचन’ आणि समानशासन ’ (मला वाटतं ‘प्रियाराधन’ या नांवाचं आणखी एक शेक्सपीअरचं भाषांतर होतं) या नांवानं नाटककाराचं नांव न देतां प्रयोगित केलीं जात होतीं. या नाटकांतील चालीही उर्दू पद्धतीच्या होत्या. पण त्या अगदींच उडत्या होत्या. पद्यरचनाही अगदींच गद्यमय होती. त्यामुळं त्या चाली आणि पदं बरींच हास्यास्पद झालीं होतीं.

कोल्हटकर जरी उर्दू चाली घेत होते तरी त्यांची निवड सुसंस्कृत होती. केवळ उर्दू आहे म्हणून ती चाल त्यांच्याकरवीं घेतली जात नसे. महाराष्ट्रीय रुचीला जुळेल अशाच चाली निवडून त्या उपयोगांत आणण्याची त्यांची कला इतरांना साधली नव्हती. म्हणूनच चाल उर्दू दिसली कीं ती घे, असा ओरबाडेपणा केल्यामुळं नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळीची चालींची योजना हास्यास्पद ठरली.

'नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी' बरोबरच पूर्वींपासून अस्तित्वांत असलेली 'पाटणकर संगीत मंडळी' मुंबईत आपलं अस्तित्व गाजवीत होती. पाटणकरांच्या 'विक्रमशशिकला' आणि 'सत्यविजय' या दोन नाटकांनीं एक नवी परंपरा निर्माण केली होती. विद्वान लोक या कंपनीकडे तुच्छतेनं पहात होते खरे, पण बहुजनांचं लक्ष अश्लील तमाशांकडून खेंचून वाङ्मयीन रंगभूमीकडे वळविण्यांत पाटणकरांचं कार्य केवढं महत्वाचं झालं होतं याचा बरोबर अंदाज त्या विद्वानांना झाला नव्हता.

पाटणकरांचीं नाटकं वाङ्मयदृष्ट्या सामान्य दर्जाचीं असलीं तरी रंगभूमीच्या आकर्षणाच्या दृष्टीनं आणि अभिनयाच्या तंत्राच्या दृष्टीनं खात्रीनं उच्च दर्जाचीं होतीं. त्यावेळीं 'पुरुषोत्तम मारवाडी' या नांवानं आणि नंतर सिनेमासृष्टींत 'बाबा व्यास' या नांवानं प्रख्यात असणाऱ्या स्त्री भूमिका करणाऱ्या नटानं बहुजनांचीं मनं काबीज केलीं होतीं. प्रत्येक नाटकांतील त्यांची भूमिका वैशिष्ठ्यपूर्ण असे. स्त्री भूमिका करण्यांत जे नट मराठी रंगभूमीवर नांव गाजवून गेले, त्यांत त्यांचं नांव अग्रस्थानीं राहिलं पाहिजे होतं.

पण तो काळ पांडित्याच्या प्रस्थापनेचा होता. अभिनयकुशलतेपेक्षां स्थलमहात्म्याचं महत्व जास्त होतं. किर्लोस्कर, स्वदेशहितचिंतकमधलेच नट तेवढे मोठे म्हणायचे आणि इतरांकडे दुर्लक्ष करायचं, अशीच वृत्ति त्यावेळीं होती. अजूनही ती फारशी बदलल्याचं दिसून येत नाहीं.

पाटणकरांच्या नाटकांनीं माझं मन चांगलंच वेधून घेतलं. सर्वसाधारण बहुजनांना खेंचून घेण्याची त्यांची हातोटी मला असामान्य वाटली असं मी म्हटलं, तर माझे मित्र माझी थट्टा करूं लागत. 'पाटणकरांचे तमाशे' असं म्हणून त्यांची हेटाळणी होऊं लागली, कीं मला दुःख होई.

रंगभूमि ही सर्वांसाठीं आहे, नुसत्या पांढरपेशांसाठीं नव्हे, नुसत्या विद्वानांसाठीं नव्हे, किंवा नुसत्या धनवानांसाठींही नव्हे, असं मला त्यावेळींसुद्धां वाटत असे आणि म्हणूनच मला रंगभूमीच्या इतिहासांत माधवराव पाटणकर ही व्यक्ति क्रांतिकारक वाटली.

पाटणकरांच्या नाटकांत एक विशेष होता. त्यांचं लक्ष जितकं करमणुकीकडे होतं तितकंच प्रचाराकडेही होतं. साध्याभोळ्या कामकरी लोकांना सहज रीतीनं पटेल अशा प्रकारचा सात्त्विक उपदेश त्यांच्या नाटकांतून विखुरलेला असे. त्यांत ग्राम्यपणा होता यांत शंका नाहीं—पण तो ग्राम्यपणा होता आणि त्या ग्राम्यपणाच्या आधारावरच प्रचार केला जात होता, म्हणूनच त्यांचीं नाटकं बहुजनांत लोकप्रिय होत होतीं.

'नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी'च्या शेक्सपीअरी नाटकाचा थाट पाहिला तर तो पाटणकरांपासून फारसा भिन्न नव्हता. शेक्सपीअरच्या नाटकाची प्रभावळ असल्यामुळं दर्जा उच्च असल्याचा भास होत असे खरा, पण त्या नाटकांच्या प्रयोगाची मांडणी मात्र पाटणकरी थाटाची होती. त्यामुळं पांढरपेशा प्रेक्षकवर्ग त्या नाटकांनीं खेंचला गेला नाहीं. तो 'संगीत शेक्सपीअर' विद्वानांनाही आवडला नाहीं, त्यामुळं शेवटीं 'पाटणकर मंडळी'चाच प्रेक्षकवर्ग 'नाट्यकलाप्रवर्तक'-कडे वळला.

या दोन्ही कंपन्यामधें बहुजनसमाजाला आकर्षण करण्याची जी वृत्ति होती तिचं कारण एकच होतं. या दोन्ही कंपन्याचे चालक कोंकणी होते—रत्नागिरीकर होते. 'स्वदेशहितचिंतक मंडळी'चे चालकही कोंकणीच होते—रत्नागिरीकरच होते. 'शाहूनगरवासी'चे चालकही कोंकणीच होते. हीं सर्व माणसं आपापल्यापरीनं आपली कोंकणी वृत्ति दाखवीत नाटकद्वारा प्रचारकार्य करीत होतीं.

ही कोंकणी वृत्ति म्हणजे बहुजनदृष्टि (Mass Psychology). हीं माणसं सुशिक्षित नव्हतीं—म्हणजे निरक्षर होतीं असं नव्हे, तर तत्कालिन कल्पनेप्रमाणें उच्चविद्याविभूषित नव्हतीं. या कंपन्यांच्या आजूबाजूला गोळा होणारीं माणसंही त्यांच्याच दर्जाची होतीं. हाच कोंकणीपणाचा विशेष! तो विशेष किर्लोस्करांत नव्हता. तिथं झब्बूशाही होती—विद्वानांकडून पाठ थोपटून

घेण्याची प्रवृत्ति होती. मी स्वतः अविद्वान असल्यामुळं मला याच नाटक मंडळयांचं कार्य जास्त परिणामकारक वाटलं.

दोन्ही संप्रदायांची मी तुलना करूं लागलों, त्यावेळीं जास्त माणसं कुठं खेंचलीं जातात व कां खेंचलीं जातात, हें हळुहळू माझ्या लक्षांत येऊं लागलं. त्या दृष्टीनंच मी या नाटकांकडे पाहूं लागलों. विद्वत्ता आणि अविद्वत्ता यांमधील मध्यबिंदू गांठून नाट्यवाङ्मय निर्माण केलं पाहिजे असं मला वाटूं लागलं.

२१ :: :: पुढील अभ्यास

मी जरी पोस्टांत नोकरी करीत होतों तरीही डॉक्टर कीर्तिकरांचा संबंध सुटला नव्हता. शक्य तेवढं करून रत्नागिरी सोडायची नाहीं असा माझा प्रयत्न होता.

रत्नागिरींतल्या युरोपिअन क्लबचे डॉ. कीर्तिकर हे सेक्रेटरी होते. त्या क्लबला 'खेलखाना' असं त्यावेळीं म्हणत असत. हा क्लब रत्नागिरी पोस्टाच्या शेजारींच आहे. या क्लबची एक लायब्ररी होती—अजूनही आहे. डॉ. कीर्तिकरांच्या कृपेनं ही लायब्ररी मला वापरतां येत होती. इतकंच नव्हे, तर या लायब्ररीसाठीं जीं पुस्तकं मागवायचीं तीं निवडण्याचं काम डॉक्टरसाहेबांनीं माझ्याकडे सोपवलं होतं. ऑफिसर लोक बहुधा आठ महिने फिरतीवर असत. स्थायिक असणारे काय ते एक सिव्हिल सर्जन आणि डिस्ट्रिक्ट जज्ज. डिस्ट्रिक्ट जज्ज श्री. खारेघाट हेही वाङ्मयाचे मोठे भोक्ते होते. तत्वज्ञानविषयक ग्रंथांची त्यांना आवड होती. संस्कृत पुस्तकांचा संग्रहही त्यांच्यापाशीं विपुल होता. त्या संग्रहाचा उपयोग करणंही मला डॉक्टरसाहेबांनीं शक्य करून दिलं होतं.

परदेशी वर्तमानपत्रं वाचायचीं आणि त्यांतील ग्रंथपरीक्षणांच्या अनुरोधानं पुस्तकं मागवायचीं, हें काम मी करीत असें. ऑफिसर लोक पुस्तकाविषयीं उदासीन असल्यामुळं माझ्या आवडीचा चरितार्थ करून घेणं मला सुलभ झालं

होतं. अद्ययावत् कादंबऱ्या आणि नाटकं वाचणं रत्नागिरीसारख्या कुग्रामांत राहून सुद्धां म्हणूनच मला सुलभ झालं.

हेन्री ऑर्थर जोन्स आणि पिनरो यांचीं नाटकं मी पहिल्यानं याच वेळीं वाचलीं. हेन्री ऑर्थर जोन्सच्या बाबतींत त्यावेळीं विलायती पत्रांतून वाद सुरू होते. नॉर्वेजिअन नाटकं चोरून त्यानं आपल्या नांवावर खपवलीं, असा प्रवाद होता. इब्सेनचा भाषांतरकार विल्यम आर्चर आणि ऑर्थर जोन्स यांच्यामधें हा वाद सुरू झाला होता, असं मला आज आठवतं. इब्सोनियन तंत्राचा पुरस्कार पहिल्यानं हेन्री ऑर्थर जोन्स यांच्यामुळंच झाला असावा, असा त्यावेळीं माझा समज झाला होता.

ऑर्थर पिनरो हा पहिल्यानं नट होता. नंतर तो नाटककार झाला. त्याचं पहिलं नाटक १८८३ सालीं रंगभूमीवर आलं. याच सालीं मी जन्मलेला असल्यामुळं मला या नाटककाराबद्दल एक प्रकारची आपुलकी वाटत असे आणि अजूनही वाटते. पुढं त्याला 'सर' ही पदवी मिळाली, तरीही विद्याभ्यासजड पंडितांनीं ब्रिटिश वाङ्मयांत त्याचं स्थान वरच्या दर्जाचं ठरवलं नाहीं आणि त्यामुळंच सामान्य वाचकांना त्याचीं नाटकं परिचित झालीं नाहींत. रंगभूमीच्या तंत्राच्या दृष्टीनं इब्सोनियन पद्धतीचा यथार्थ पुरस्कार करणारा पिनरो हाच पहिला स्वतंत्र नाटककार होय. मला वाटतं, ओस्कार वाईल्डही याच कालांत प्रसिद्धीला आला. शॉचीं नाटकं याच कालांत प्रसिद्धीस येत होतीं; पण बर्नार्ड शॉनं लिहिलेलीं नाटकाचीं आणि नाट्यप्रयोगाचीं परीक्षणंच त्यावेळीं मला विशेष आकर्षक झालीं—किंबहुना त्या परीक्षणांतूनच मी नाटकांच्या पुस्तकांची निवड करीत होतों.

या आधुनिक नाटककारांचीं नाटकं वाचल्यामुळं माझा शेक्सपीअरबद्दलचा तिटकारा दिवसेंदिवस वाढूं लागला. मोलियरचीं नाटकंही मी याचवेळीं वाचलीं त्यामुळं पूर्वीच्या शब्दावडंबरापेक्षां आधुनिक नाटककारांत दिसून येणारा भाषेचा सुबोधपणा माझ्या पांडित्यप्रवण बुद्धिवर छाप बसवूं लागला.

याच सुमाराला कांहीं विलक्षण योगायोगानं बंगाल्यांत जाण्याची मला संधि लाभली. बंगाली रंगभूमीवरील प्रख्यात नट आणि नाटककार गिरीशचंद्र घोष यांचा परिचय होऊन त्यांच्याशीं जिव्हाळ्याचं नातं जोडलं गेलं.

गिरीशबाबूंनीं त्यावेळीं बंगाली रंगभूमि काबीज केली होती. ते नट या नात्यानं श्रेष्ठ होते, कीं नाटककार या नात्यानं श्रेष्ठ होते, याबद्दल मोठा वाद माजून राहिला होता. मला वाटत होतं, कीं ते नटांसाठी नाटकं लिहित असत. ते स्वतःही तसंच म्हणत. त्याचमुळं, मला वाटतं, त्यांच्या नाटकांत वाङ्मयदृष्ट्या थोडंसं वैगुण्य आलं असावं. ते शेक्सपीअरच्या तंत्राचे पुरस्कर्ते होते. वास्तवतेपेक्षां असामान्य आणि अमानुषी भावनांकडे ओढा असणाऱ्या बंगाली लोकांना आकर्षक होण्यासाठीं तसं करण्याखेरीज त्यांना गत्यंतर नव्हतं. रंगभूमीवरील वास्तवता गिरीशबाबूंना अपरिचित होती असं नाहीं. पण परिस्थितिकडे लक्ष देऊन कालाच्या प्रवाहाबरोबर जाणं त्यांना भाग पडत होतं.

त्यांच्यापूर्वी रंगभूमीवर आलेल्या अर्धेंदुशेखर मुस्तफी या नटाला ते गुरुस्थानीं मानीत असत. अर्धेन्दुबाबू त्या पुराण्या कालांत देखील एक वास्तववादी नट होते. पण ते वास्तववादी होते म्हणूनच त्यांची कला तत्कालीन बंगाली प्रेक्षकांना हृदयगम्य झाली नव्हती आणि म्हणूनच गिरीशबाबूंना वास्तव आणि अवास्तव अशा दोन्ही तंत्रांचा मध्यबिंदू पकडून नवा संप्रदाय निर्माण करावा लागला.

ज्यांना आधुनिक म्हणतां येईल अशीं कांहीं नाटकं गिरीशबाबूंनीं लिहून अभिनीत केलीं होतीं. आधुनिकतेची त्यामुळं एक प्रकारची भूमिका तयार झाली होती. याच भूमिकेंतून द्विजेन्द्रलाल राय हे नाटककार निर्माण झाले. द्विजूबाबू ‘ विलायतफेरत ’ होते. त्यांनीं परदेशी रंगभूमि चांगल्या रीतीनं अभ्यासली होती. सुबोध लेखनाचं नवं तंत्र त्यांना म्हणूनच अंमलांत आणतां आलं.

पण त्यांच्यांत एक वैगुण्य होतं. अभिनयाच्या वैशिष्ट्याची त्यांना गिरीश-बाबूंइतकी कांटेकोर कल्पना नव्हती. त्यांनीं आधुनिक नाटकं लिहिलीं खरीं पण त्यांत गिरीशबाबूंच्या नाटकांइतका अभिनयाला वाव नव्हता. द्विजूबाबूंची नाट्यरचना अनुकरणशील होती, तर गिरीशबाबू स्वयंस्फूर्त होते. द्विजूबाबूंच्या नाटकांत वाङ्मयीन दर्जा होता, तरीही त्यांच्या रचनेंत रंगभूमीच्या तंत्राच्या दृष्टीनं ढिसाळपणा असल्यामुळं त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग बहुधा कंटाळवाणे होत असत.

उगवत्या आणि मावळत्या अशा या दोन्ही नाटककारांच्या कर्तबगारीचा मला चांगलाच उपयोग करून घेतां आला. गिरीशबाबूंमुळंच माझा द्विजूबाबूंशीं परिचय झाला. ते वृत्तीनं ज्वलज्जहाल होते. प्रचारात्मक नाट्यवाङ्मय निर्माण करून राजकारणाचा पुरस्कार करणं हें त्यांचं ध्येय होतं. गिरीशबाबूंचं जरी हेंच ध्येय होतं, तरी धंदेवाईक दृष्टीची मर्यादा पडल्यामुळं आपल्या नाट्यवाङ्मयांत प्रचारात्मकतेचा पूर्ण विश्वास करणं त्यांना अशक्य होत होतं. तरीही मराठी रंगभूमीशीं तुलना करतां बंगाली रंगभूमीनं त्या काळांत केलेलं प्रचारात्मक कार्य जास्त व्यापक स्वरूपाचं होतं यांत शंका नाहीं. आपलेपणाच्या भावनेनं असो, कीं वस्तुस्थिती तशीच होती म्हणून असो, हे दोघेही नाटककार मला कोल्हटकरांशीं तुलना करतांना कमी दर्जाचे वाटले. कुणाचा या बाबतींत मतभेदही होईल पण अजूनही मला तसंच वाटतं. वाङ्मयदृष्ट्या आणि नाट्यतंत्रदृष्ट्या त्या काळच्या वाङ्मयाशीं तुलना करतां कोल्हटकरांनीं या दोन लेखकांपेक्षां कितीतरी पुढली मजल गांठली होती.

गिरीशबाबूंची नाटकं शेक्सपीअरी थाटाचीं होतीं—पाल्हाळिक होतीं—अतिप्रसंगात्मक होतीं—अभिनयासाठीं लिहिलेली होतीं—विशिष्ट प्रकारच्या अभिनयाला जागा मिळावी ही दृष्टि ठेवल्यामुळं वास्तवतेच्या दृष्टीनं त्यांत केवढं तरी वैगुण्य आलं होतं.

द्विजूबाबूंच्या नाटकांत हा दोष दुसऱ्या दृष्टीनं होता. ते अभिनयाकडे दुर्लक्ष करीत असत आणि त्याबरोबरच पाल्हाळ करण्याची बंगाली प्रवृत्ति त्यांना आवरतां येत नसे. चरित्रात्मक नाटकं लिहिण्याकडे त्यांची विशेष प्रवृत्ति असे. त्यांचीं ऐतिहासिक नाटकंही एक प्रकारें चरित्रात्मक होतीं. त्यामुळं अभिनयापेक्षां प्रसंगाच्या वर्णनासाठीं त्यांच्याकरवीं नाटकांतील जास्त जागा खर्ची पडत असे.

गिरीशबाबूंचीं नाटकं पाल्हाळिक होतीं खरीं, पण रंगभूमीची मर्यादा त्यांना पूर्ण अवगत होती. द्विजूबाबू या बाबतींत बेफिकीर असत. आधुनिक विचार, पुराणी रचनापद्धति आणि परंपरेचं प्राबल्य ध्यानीं ठेवल्यामुळं त्यांचीं नाटकं रटाळ स्वरूपाचीं झालीं आहेत.

कोल्हटकरांनीं त्या काळांत जी आधुनिकता आणली तेवढीही मर्यादा द्विजूबाबूंना गांठतां आली नाहीं. बहुप्रवेशी नाटकं जरी या दोन्हीं लेखकांकडून लिहिलीं जात होतीं, तरीही कोल्हटकरांकरवीं प्रवेशबाहुल्याची मर्यादा राखली जात होती. द्विजूबाबूंना आपली लेखणी या दृष्टीनं काबूंत ठेवतां येत नसे आणि म्हणूनच जुन्या तंत्रानं लिहिलेल्या गिरीशबाबूंच्या नाटकांवर मात करणं त्यांना शक्य झालं नाही.

आधुनिकतेचा पाया द्विजूबाबूंनीं मांडला खरा—पण तो इतका ढिला होता, कीं त्यावर आधुनिकतेची पक्की इमारत उभी राहूं शकली नाहीं आणि म्हणूनच मराठी रंगभूमीशी तुलना करतां बंगाली रंगभूमि वाङ्मयदृष्ट्या आधुनिकतेच्या बाबतींत प्रगति करूं शकली नाही.

प्रयोगदृष्ट्या मात्र बंगाली रंगभूमि मराठी रंगभूमीच्या कितीतरी पुढं होती. विशेषतः स्त्रियांचीं कामं स्त्रियाच करीत असल्यामुळं नाट्यरचनेंतील भावनाविकासाला वैगुण्य येत नव्हतं. तत्कालीन नटींतील विनोदिनी, तारासुंदरी, नोरीसुंदरी प्रभृति नटींचीं कामं आज जरीं आठवलीं तरी त्यांच्या तोडीच्या भूमिका वठविण्याची शक्ति आज चाळिस वर्षांनंतर सुद्धां आमच्या इकडल्या आधुनिक नटींना साध्य झाली नाही असं वाटूं लागतं.

रंगसज्जेच्या योजनेंत बंगाल महाराष्ट्राच्या पुढे होता. त्याला एक कारण होतं. महाराष्ट्रीय कंपन्या 'फिरत्याफकिरी' वृत्तीच्या होत्या. बंगाल्यांतील कंपन्या, आधीं कंपन्याच नव्हत्या. तिथं 'थिएटर' ओळखलं जात असे. तें थिएटर स्थायिक होतं आणि तिथला नटवर्गही स्थायिक होता. नाटक मंडळीचं लटांबर घेऊन गांवोगांव अलखनिरंजन करीत भीक मागण्याची जरूरी नसल्यामुळं, रंगभूमीचा संसार वाटेल तेवढ्या मोठ्या प्रमाणांत वाढण्याची त्यांना अनुकूलता होती.

हा मराठी रंगभूमीचा दोष होता असं नाहीं. कलकत्त्याशीं तुलना करतां स्थायिक व्हायला मुंबई हें एकच शहर मराठी मंडळ्यांना अनुकूल होतं. पण तें शहर बहुभाषी होतं आणि अजूनही आहे. कलकत्त्यांत हिंदु मुसलमानांत एकच बंगाली भाषा प्रचलित आहे. उर्दू कंपन्या फारच क्वचित् तिकडे जात असत. हॅरिझन रोडची मुंबई होऊन मारवाड्यांचे अड्डे त्यावेळीं कलकत्त्यांत स्थायिक झाले नव्हते म्हणूनच बंगाली थिएटरांतील प्रत्येक थिएटरला एका रात्रींत दोन ते तीन हजार रुपये उत्पन्न काढणं सहज शक्य असे.

अशीं नाटकांचीं थिएटरं त्यावेळीं तीनचार होतीं. त्यांत 'स्टार थिएटर' अग्रस्थानीं होतं. किंबहुना 'मिनर्व्हा' आणि 'स्टार' या दोन थिएटरांत अग्रस्थानासाठीं चढाओढ सुरू होती. गिऱ्हाइकांची विपुलता असल्यामुळं म्हणूनच कलकत्त्यांत स्थायिक थिएटरं झालीं होतीं. तशीं होणं मुंबईत किंवा पुण्यांत शक्य नसल्यामुळं मराठी रंगभूमीच्या ठिकाणीं विकास करण्याची ताकद असूनही तिची पिछेहाट झाली—निदान पुरेशी प्रगति होऊं शकली नाहीं.

२३ :: :: तालमीचे कच्चे धडे

याचवेळीं मी बदलून चिपळूण इथं गेलों. तिथं मला एक मोठा मित्रलाभ झाला. श्रीपाद नारायण मुजुमदार हे तिथं त्यावेळीं चिपळूणच्या हायस्कूलांत मास्तर म्हणून नोकरीला होते. आज मुजुमदारांचं नांव ऐकूं येत नाहीं. कवींचा उल्लेख करतांना आमचे साहित्यिक त्यांना विसरून गेले आहेत. पण त्या काळच्या परंपरेंत मुजुमदारांचं नांव मोगरे आणि भिडे यांच्या शेजारीं जोडीनं घेतलं जात होतं.

विविधज्ञान-विस्तार मासिकानं त्यावेळीं विधवांच्या दुःखाबद्दल एक कविता बक्षिस लावून मागविली होती. त्या चढाओढींत विनायक दामोदर सावरकर आणि श्रीपाद नारायण मुजुमदार या दोघांच्या कवितांना बक्षीस मिळून त्या

विविधज्ञान-विस्तारांत प्रसिद्ध झाल्या होत्या. मुजुमदारांचीं 'हंस-दूत, मोहन-तारा' प्रभृति कांहीं खंड-काव्यं मनोरंजनांत प्रसिद्ध झालीं होतीं. त्याशिवाय त्यांच्या किरकोळ कविताही बहुशा मनोरंजनांतच प्रसिद्ध होत होत्या.

कोल्हटकरांचीं नाटकं अभ्यासण्याची अचुक नजर मला त्यांच्याकडूनच मिळाली. विशेषतः ' मूकनायक ' नाटक मला त्यांनींच समजावून दिलं. आज दुर्बोध समजलीं जाणारीं मूकनायकांतील पदं, नुसतीं वाचून दाखवून त्यांनीं मला सुलभ करून दिलीं.

मुजुमदार मूळचे कोल्हापूरचे. गोविंदराव टेंबे आणि शंकरराव पाटकर-प्रभृति गायक आणि नट यांच्या साह्यानं कोल्हापुरांत ज्यावेळीं ' रोमिओ आणि ज्युलियट ' या शेक्सपिअरच्या नाटकाचं ' शशिकला आणि रत्नपाल ' या नांवाचं मराठी रूपांतर संगीत स्वरूपांत हौशी नटांनीं रंगभूमीवर आणलं, त्यावेळीं त्यांतील पदं मुजुमदार यांनींच केलीं होतीं. गोविंदराव टेंबे यांचे आद्यगुरु हार्मोनियम-वादनपटु भाचू भांडारे यांनीं चाली देऊन तीं पदं करून घेतलीं होतीं आणि त्यांनींच ती बसवलीं होतीं. मूकनायकांतील कांहीं चाली आणि या नाटकांतील चाली बऱ्याचशा सारख्या होत्या. त्यामुळं त्या चालींच्या योजनेंत आलेलं साम्य मुजुमदारांना कौतुकास्पद वाटलं. आज मुजुमदारांचीं तीं पदं उपलब्ध नाहींत. पण त्या वेळीं कोल्हटकरांच्या पदांशी त्या पदांचं असलेलं विलक्षण साम्य मला जाणवल्यावांचून राहवलं नाहीं.

चिपळूणांत मुजुमदारांचा आणि माझा सहवास फार थोड्या मुदतीचा झाला. ते तिथून दापोली हायस्कूलमधें निघून गेले. पण त्या अल्पकाळांत सुद्धां त्यांचा सहवास मला चांगलाच मार्गदर्शक झाला.

चिपळूणांत खाजगी नाटकं करण्याची चुरस मोठ्या प्रमाणांत होती. निरनिराळ्या उत्सवाला निरनिराळीं नाटकं होत असत आणि त्या प्रत्येक उत्सवाची दुसऱ्या उत्सवाशीं मोठ्या अटीतटीची चढाओढ असे.

चिपळूणचं पोस्ट ऑफिस ' खेंड ' या भागांत होतं. अजूनही तें तिथंच आहे. खेंडींतील नाटकं करणारी मंडळी गद्य आणि संगीत दोन्हींही नाटकं करीत असे. दशरथशेट हेलेकर या नांवाचे एक तरुण व्यापारी या मंडळाचे

प्रमुख होते. ते स्वतः नाटकांत भूमिका करीत असत. गोपाळराव डांगे या नावाचे गृहस्थ नायकाचं काम करीत. ते चांगले गाणारे होते—आणि तुकारामशेट विचू या नांवाचे एक तरुण व्यापारी स्त्री—भूमिका घेत असत. 'संभाजी' नाटकांतील 'शहाजादी'ची भूमिका करण्याबद्दल तुकारामशेट फार प्रख्यात होते.

दुसरा गट चिपळूण गांवांतला. या गटांत 'बा—पंचायतन' प्रमुख होतं. चितळे या नांवाचे हे पांच बंधु होते. बा, बाबा, गणबा अशीं एक अक्षरापासून पाच अक्षरांपर्यंत त्यांची नांवं होती, म्हणून त्यांना 'बा—पंचयातन' म्हटलं जात असे. हा गट केवळ गद्य नाटकं करीत असे. या बंधूंपैकीं एक दिवाकर चितळे हे एक धंदेवाईक नट होते. देवलांच्या 'दुर्गा' नाटकांतील दुर्गेची करुणरसात्मक भूमिका ते अत्यंत वास्तवपूर्ण आणि हृदयग्राही स्वरूपांत करीत असत. त्यांची ही भूमिका पाहून मी किती तरी वेळ ओक्साबोक्सीं रडलों होतों. रंगभूमीच्या इतिहासांत अद्वितीय असलेल्या या नटाचं नांव आतां कुणाच्याही ध्यानांत नाहीं.

तिसरा गट रावतळें भागांतला. या गटांत 'देवधर—बंधू' प्रमुख होते. ते भिक्षुकीचा धंदा करणारे होते, पण या बंधूंपैकीं सर्वात वडील बंधू शिवरामभटजी देवधर यांच्याइतका उत्साही, कळकळीचा आणि हौशी नट मी कोणत्याच हौशी मंडळांत पाहिला नाहीं. राणा भीमदेव, तानाजी वगैरे वीररसात्मक भूमिका ते मोठ्या कौशल्यपूर्ण रीतीनं करून दाखवीत.

चौथा गट पागेवरचा. पण या गटाशीं माझा फारसा संबंध आला नाहीं. खेंड आणि रावतळें इथल्या या दोन्ही गटांचा माझ्यावर जितका लोभ होता तितकाच विश्वासही होता. नाटकाच्या तालमी घेण्याचे पहिले यशस्वी प्रयोग मी याच दोन गटांच्या साह्यानं केले. ज्या प्रेमानं आणि सुहृद्‌भावनेनं या मंडळांनीं मला ही पहिली संधि दिली त्यांचं ऋण मी आजन्म विसरणार नाहीं. विशेषतः दशरथशेट हेलेकर आणि शिवरामभटजी देवधर या दोघांची माझ्यावर फार श्रद्धा असे, म्हणूनच मला नाटकं बसवण्याच्या कलेचे पहिले धडे मिळणं शक्य झालं.

शिवरामभटजींच्या इच्छेनुसार हरीभाऊ आपटे यांच्या एका कादंबरीच्या आधारें ' जिंजीचा वेढा ' या नांवाचं नाटक मी त्यावेळीं लिहिलं होतं. पण तें बसण्यापूर्वीच माझी चिपळूण येथून बदली झाल्यामुळं तें तसंच राहून गेलं

कोणत्या तरी एका पुस्तकांत ' टेरी ' (Terry) नांवाच्या एका लेखकानं ' स्कॉट ' च्या कादंबऱ्यांचीं रुपांतरं नाटक-स्वरुपांत केलीं होतीं असा उल्लेख होता. ' स्कॉटस् नॉव्हेलूस् वेअर टेरिफाईड ' असा त्या पुस्तकांत उल्लेख होता, त्यावरूनच मला ही कल्पना सुचून मी हरीभाऊ आपटे यांना पत्र लिहिलं आणि त्यांच्या कादंबऱ्या ' टेरिफाय् ' करण्याची परवानगी मागितली. त्यांनी परवानगी दिली खरी पण ती मूर्त-स्वरूपांत येणं शक्य झालं नाही याचं मला अजूनही वाईट वाटतं.

चिपळूणांतील माझा हा दोन वर्षाचा काल मोठा आनंदाचा गेला. आपल्याला नाटकं बसवतां येतील याबद्दलचा आत्मविश्वास मला तिथंच उत्पन्न झाला. न पाहिलेलीं नाटकं बसवून घेऊन त्यांचे प्रयोग यशस्वी झाले—इतकंच नव्हे, तर ज्यांनीं धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांनीं केलेले ते प्रयोग पाहिले होते त्यांचंही ते मी बसाविलेले प्रयोग पाहून समाधान झालं, यामुळंच मला हा आत्मविश्वास उत्पन्न झाला.

२४ :: :: आणखी अनुभव

कोंकणांतील सामान्य जनतेंत नाटकाची जितकी आवड होती तितकीच अभिनयकलाही त्यांना निसर्गदत्त होती— अजूनही आहे. प्रत्येक खेड्याखेड्यांत सुद्धां कोणत्यातरी उत्सवाच्या निमित्तानं कोंकणांत वर्षातून दोन तीन नाटकं करण्याची त्यावेळीं प्रथा होती—अजूनही आहे. त्या नाटकांसाठीं मुंबईपुण्याहून कित्येक माणसं मुद्दाम रजा घेऊन गांवीं येत असत. तिकडे नकला पाठ करून तयार

करायच्या, गावांत असलेल्या मंडळींनीं विद्यमान असलेल्या माणसांच्या तालमी घ्यायच्या आणि उत्सवाच्यापूर्वी दोन तीन दिवस आधीं येऊन सर्वांनीं एकत्र तालमी घेऊन मग नाटक करायचं, अशी ही चाल होती. बाहेरगांवाहून येणाऱ्या मंडळींत मोठमोठे पदवीधरही असत हें त्या काळीं विशेष होतं. सकृत्‌दर्शनीं क्षुल्लक वाटणाऱ्या या उत्सवाच्या नाटकासाठीं केवढा उत्साह, केवढी कळकळ, केवढा खर्च आणि केवढे परिश्रम केले जात असत हें पाहिलं, म्हणजे कोंकणी लोकांच्या अंतःकरणांतील रंगभूमि आणि नाट्यवाङ्मय यांजबद्दलची उत्कंठा केवढी विलक्षण होती आणि आहे, याची कल्पना येणं शक्य होईल.

धंदेवाईक रंगभूमीवर येऊन आज नांवालौकिकाला आलेले नट पहिल्यानं या उत्सवांच्या नाटकांतूनच ' मांपडले ' गेले. कोंकणच्या खेड्यांतल्या या अज्ञात नटरत्नांची निवड करून संघटना करण्याचं कार्य जर कुणी केलं असतं तर मराठी रंगभूमीचा दर्जा आणि पसारा केवढा तरी मोठा वाढला असता.

ही कल्पना माझ्या मनांत वारंवार घोळे. पण मी अगदीं असहाय होतों. आधीं फारसं शिक्षण नाहीं, त्यांतून पोस्टासारख्या खात्यांतला दरमहा वीस रुपये पगाराचा नोकर, पैशाचा पाठींबा नाहीं—पैसेवाल्याचा संबंध दरिद्री कोकणांत कुठला यायला ?—आणि विशेषतः सुसंस्कृत जगापासून दुरावलेला असल्यामुळं मनांत कल्पना आली तरी ती मूर्त स्वरूपांत आणणं, नोकरीच्या कडक बंधनामुळं आणि विशेषतः माझ्या अल्पवयामुळं, मुळींच शक्य नव्हतं.

चिपळुणांत मी ज्या जागीं रहात असें, त्याला लागूनच थिएटर होतं. साऱ्या कोकणपट्टींत पक्कं असं हें एवढं एकच थिएटर होतं. कऱ्हाड मार्गानं येणं शक्य असल्यामुळं नाटक मंडळया थिएटरच्या लोभानं घाटावरून इथं वारंवार येत असत.

त्यावेळीं एक नाटक मंडळी तिथं आली होती. (तिचं नांव आतां मला आठवत नाहीं) या मंडळींत बळवंतराव जुवेकर या नांवाचे एक नट होते. ते सहकुटुंब असल्यामुळं बिऱ्हाड करून आमच्या शेजारींच रहात होते. अगदीं मोडक्या तोडक्या स्वरूपाच्या या कंपनीत हा एकटाच प्रभावी नट पाहून मीं त्यांचा परिचय करून घेतला.

जुवेकरांच्या डोक्याला असलेले वाढलेले कुरळे केंस मोठे नजरेंत भरण्यासारखे असल्यामुळं आम्ही त्यांना ' मेंढा छाप ' म्हणत असूं. गद्य आणि संगीत नाटकांतील त्यांचीं कामं मोठीं कौशल्यपूर्ण होत असत. अगदीं तिसऱ्या दर्जाच्या नटांच्या संचांत उकिरड्यांत पडलेल्या चिंतामणीसारखे ते चमकून दिसत असत.

जुवेकरांच्या तिथल्या मुक्कामांत माझा त्यांचा जो परिचय झाला तो आजवर कायम आहे. केळकरांच्या नाटकांत ' चित्ताकर्षक नाटक मंडळीं 'त पुढं ते चांगलेच चमकल्याचं साऱ्या महाराष्ट्रानं पाहिलं आहे.

याचवेळीं ' दत्तात्रय संगीत मंडळी ' या नांवाची एक छोटीशी नाटक मंडळी चिपळुणांत आली होती. पूर्वीं ' वाईकर ' करीत असलेलं 'रास-क्रीडा' नाटक या मंडळीनं करून दाखवलं आणि त्याचबरोबर ' मेनकाविजय ' नांवाचंही एक नाटक ती कंपनी करीत होती. त्या दोन्हीं नाटकांत एक प्रकारचं साम्य होतं—त्यामुळं जुन्या आठवणी जाग्या झाल्या आणि पुन्हां कृष्णचरित्रावर नाटक लिहिण्याची कल्पना मनांत घोळूं लागली.

चिपळूणच्या या मुक्कामांत हीं गांवकीचीं नाटकं बसवण्याचा जो अनुभव आला त्यामुळं नाटकलेखनाला अडचणी काय येतात याची पुष्कळशी स्पष्ट स्वरूपाची कल्पना मला येऊं लागली. नाटक नुसतं वाचणं, नुसतं पाहणं आणि तें प्रयोगासाठीं बसवणं—या तीन्हीं अवस्थांत पुष्कळच फरक आहे. सामान्य माणसाला नाटक वाचून कळत नाहीं. सामान्य माणसालाच काय, पुष्कळशा नटांनासुद्धां प्रत्यक्ष प्रयोग होईपर्यंत आपली स्वतःची भूमिकासुद्धां चांगलीशी कळत नाहीं. नाटक पाहिल्यानंतर किंवा केल्यानंतर प्रेक्षकांसमोर येऊन त्यांनीं त्यांतील गुणग्रहण केल्यावरच नाटकांतील भूमिकेच्या अंतर्गत स्वरूपाची बरीचशी कल्पना नटाला किंवा प्रेक्षकाला समजूं लागते. पण स्वतः एकाद्या नाटकाच्या तालमी घेतल्या आणि त्यानंतर त्याचे प्रयोग पाहिले म्हणजे नाटक लिहिलं गेलं कसं, आहे त्या लेखनामुळं त्याचा काय परिणाम झाला आणि कसं लिहिलं असतां त्याचा काय परिणाम झाला असता, याची अटकळ येऊं लागते. म्हणूनच चिपळूण येथील माझे अनुभव मला नाट्यलेखनाला चांगलेच उपयोगी पडले.

त्यानंतर मी दापोलीला गेलों. दापोलीला श्रीपाद नारायण मुजुमदार होतेच. शिवाय माझे बालमित्र हरीराम दाबके (जे आतां पेन्शनर–हेडमास्तर आहेत) हेही तिथंच होते. ' कुंजविहारी ' नाटकाचा आराखडा १९०४ सालीं दापोली इथंच तयार होऊन या माझ्या दोन मित्रांच्या नजरेखालीं तें नाटक लिहायला मी सुरवात केली.

दापोली इथंही हौशी नट नाटकं करीत होते. तिथं अंतूभाऊ देशमूख या नांवाचे एक सुखवस्तु गृहस्थ होते. ते अभिनयकलेचे मोठे दर्दी होते. त्यांनीं नाटकाचा धंदा पत्करला असता तर त्यांची गणपतराव जोश्यांइतकीच, किंबहुना गणपतरावांपेक्षांही प्रख्याती झाली असती, इतक्या दर्जाचं त्यांचं अभिनयकौशल्य होतं. शिवाय अंतोबा बाळ, नारायण पेंडसेप्रभृति स्त्रीभूमिका करणारे नटही अभिनयकलेच्या दृष्टीनं बऱ्याच उच्च दर्जाचे नट होते. दापोली शेजारच्या मुरूड, केळशी, आंजर्लें वगैरे गांवीं उत्सवाचीं नाटकं होत असत, त्यांतून काम करणारे नटही धंदेवाईक नटापेक्षां वैशिष्ट्य दाखविण्याइतक्या दर्जाचे आहेत असं मला त्यावेळीं दिसून आलं.

हीं सारीं उत्सवमंडळं मला मुद्दाम बोलावून नेत असत. कांहीं ठिकाणीं मी मुद्दामहून जात असें आणि त्यांच्या तालमी घेण्याचा प्रयोग करीत असें.

' कुंजविहारी ' नाटक लिहीत असतां मुजुमदारांचं मार्गदर्शन मला फार उपयोगी पडलं. पद्यरचनेंत मी कोल्हटकरांचं अनुकरण करीत होतों खरा—पण नाट्यरचनेच्या किंवा गद्यलेखनाच्या बाबतींत आपलं स्वतःचं वैशिष्ट्य ठेवण्याचा मी पहिल्यापासूनच प्रयत्न करीत आलों आहें. पूर्वींची कालिदासी परंपरा सोडून कोल्हटकरांनीं जशी स्वतंत्र, नवीन महाराष्ट्रीय परंपरा निर्माण केली तशीच आपणही एक स्वतंत्र, नवीन परंपरा निर्माण करावी अशी माझी महत्त्वाकांक्षा होती. विद्वत्तेच्या अफूची गोळी न चढवल्यामुळं सामान्य प्रेक्षकाच्या

नजरेनं नाटक पाहण्याइतके माझे डोळे उघडे राहिले होते. बहुजनांना सहज रीतीनं कळेल अशा साध्या, सोप्या आणि व्याकरणशुद्ध मराठी भाषेंत लिहायचं असं ठरवून मी नाटक लिहिणं हातीं घेतलं. शेक्सपिअरच्या काव्यमय आणि अस्वाभाविक रचनेपेक्षां मोलियर आणि इब्सेन यांच्या सुबोध आणि सरळ रचनेचंच आपण अनुकरण करायचं, असं ठरवून मी ही सुरवात केली होती. भाषेच्या अवडंबराचा पसारा न मांडता अभिनयाला वाव मिळेल अशाच प्रकारें संवादाची रचना करावयाची, ही माझी पहिली प्रतिज्ञा होती.

हे योजलेलं तंत्र या पहिल्या लेखनांत साधण्यासाठीं मला लिहितांना खोडाखोडी करावी लागली तेवढीच. भाषेची सुबोधता राखणं हें अलंकारिक भाषा लिहिण्यापेक्षां जास्त कठीण आहे, याचा अनुभव हे माझं पहिलं नाटक लिहीत असतांनाच मला मिळाला.

माझ्या नाटकी संसाराशीं प्रत्यक्ष संबंध नसला, तरी एक गोष्ट इथं सागणं अप्रस्तुत होणार नाहीं असं मला वाटतं. 'विधवा-कुमारी' या माझ्या कादंबरीचं मूळही मला दापोलींतच सांपडलं. मी जिथं रहात होतों, त्याच घरांत आमच्या शेजारी एक वृद्ध-विधवा बाई आपल्या मुलाना घेऊन रहात होत्या. त्या चिखलगांवच्या राहणाऱ्या असून लो० टिळकांचं आणि त्यांचं अगदीं जवळचं नातं होतं. त्यांची १२-१३ वर्षांची एक विधवा मुलगी होती. तिचं नुसतं लग्न झालं होतं एवढंच. लग्नाच्या दिवसाखेरीज तिनं आपल्या नवऱ्याचं तोंडसुद्धां पाहिलं नव्हतं. लग्न झालं म्हणजे काय याची तिला जाणीवसुद्धां नव्हती. अंगावर सारे दागिने घालण्याचा ती हट्ट धरून बसे आणि नाइलाजानं बिचाऱ्या आईला तिचा हट्ट पुरवावा लागे.

पण कुंकवाच्या बाबतींत मात्र तिची आई ऐकत नसे. 'आजपर्यंत मी कुंकू लावीत आले अन् आतांच कां लावायचं नाहीं ?' हाच तिचा रोजचा प्रश्न होता. तो प्रश्न ऐकला म्हणजे तिची वृद्ध आई रडूं लागे. तिला कांहींच उत्तर देतां येत नसे आणि ठकी तर शेजारीं हळदकुंकूं असलं म्हणजे हट्टानं जाऊन बायकांच्या घोळक्यांत बसत असे. इतर सवाष्ण बायांनीं तिला तिथून घालवून दिलं म्हणजे ती आपल्या आईजवळ येऊन म्हणे, 'कुंकू पुसायला लावणारं हें असलं लग्न कशाला केलंस माझं ?'

मुलीच्या प्रश्नानं बिचाऱ्या ताई दातारांच्या डोळ्यांचं पाणी खळत नसे. रडून रडून त्यांची दृष्टीही अधू झाली होती. ठकीच्या या प्रश्नाचं उत्तर द्यायचा ज्यावेळीं मी प्रयत्न करूं लागलों, त्यावेळीं वैधव्यानंतर कुंकूं पुसून टाकण्याच्या या चालींत वेडगळपणा मला दिसून येऊं लागला. हा विषय नाटकासाठीं घ्यावा असा माझा विचार होता. पण त्या वयाच्या मुलीचं आणि दर्जाचं काम करणारा नट पुढल्या काळांतही न आढळल्यामुळं शेवटची संधि म्हणून, पुढं जवळ जवळ दोन तपानीं, मी 'विधवा-कुमारी' ही कादंबरी लिहिली.

२६ :: :: मधली भ्रमंति

दापोली इथं असतांना, नवीन नाटकं निघाल्याचं ऐकलं, कीं मी किरकोळ रजा घेऊन मुंबईला जात असे. माझे मित्र हरीराम दाबके हे त्यावेळीं 'एल्फिन्स्टन मिडल् स्कूल'मधें मास्तर होते. टॅमरिंड लेनमधे त्यांच्या बंधूंचं चहाचं दुकान होतं. मला वाटतं, महाराष्ट्राच्या इतिहासांत सुशिक्षित माणसानं काढलेलं तें पहिलंच चहाचं दुकान होय. नाटक मंडळ्यांचा आणि अप्पा दाबके यांचा स्नेहसंबंध असल्यामुळं फुकट नाटकं पाहण्याची माझी सोय झाली होती.

याच वेळीं मी 'गुप्तमंजूष' नाटक पाहिलं. या नाटकांतील गंभीर प्रसंगांपेक्षां शृंगी आणि भृंगी या पात्रांच्या बागडत्या विनोदामुळं प्रेक्षकांत जो हास्याचा कल्लोळ उसळे त्याचा माझ्या मनावर फार परिणाम झाला. या दोन पात्रांचा विनोद जितका शाब्दिक होता तितकाच प्रसंगनिष्ठही होता. शाब्दिक आणि प्रसंगोचित विनोदांतील मध्यबिंदू साधण्याची दृष्टी मला याच नाटकानं दिली.

प्रख्यात संगीत नट दत्तोपंत हल्याळकर यांचीं नाटकं मी पहिल्यानं याच काळांत पाहिलीं. किर्लोस्करांतील नारायणराव जोगळेकरांशीं तुलना करता या नटाचा दर्जा मला स्वाभाविकरीत्या वरचा वाटला.

पण जोगळेकरांत एक वैशिष्ट्य होतं. शिक्षणाच्या संस्कारानं त्यांना जी जिल्हई आली होती, तिचा अभाव हल्याळकरांच्या ठायीं दिसत असल्यामुळं सर्व प्रकारची निसर्गदत्त अनुकूलता असूनही ते जोगळेकरांवर मात करूं शकले नाहींत. तरीही दत्तोपंतांची योग्यता असामान्य होती हें त्यांचा वैरीसुद्धां नाकबुल करणार नाहीं. भाऊरावांच्या तोडीचा आवाज, भरपूर उंची, देखणा चेहरा, सुंदर दांत, गोड हसणं, रुबाबदार देहयष्टी आणि शिक्षणाचा अभाव असला तरी नैसर्गिक अभिनय पद्धतीमुळं, या अद्वितीय नटानं एका काळीं मराठी रंगभूमि गाजवली होती.

एक हल्याळकर वगळले म्हणजे त्यांच्या नाटकांत इतर नटांचा भरणा खोगीर-भरतीवजा होता. म्हणूनच त्यांचा ' वीरतनय ' नाटकाचा प्रयोग, हल्याळकरांचं शूरसेनाचं काम जोगळेकरांच्यापेक्षां जास्त तेजस्वी होत असूनही, मला दुय्यम दर्जाचा वाटला.

वाशिमकर नाटक मंडळीचीं नाटकंही मी याचवेळी पाहिलीं. कृष्णराव गोखले, बळवंतराव पेठे, चितुबुवा गांधी वगैरे तत्कालीन प्रख्यात नट या नाटक मंडळींत होते खरे. पण रंगभूमीच्या सजावटींत आणि पात्रांच्या साथींत एकवाक्यतेचा अभाव असल्यामुळं या कंपनीच्या नाटकांचं तेज किर्लोस्कर, स्वदेशहितचिंतकां-सारख्या नाटक मंडळयांपुढं फिकं पडत असे.

या सर्व नाटक मंडळयांच्या एकाच नाटकाच्या प्रयोगाची ज्यावेळीं मी तुलना करून पाहूं लागलो, त्यावेळीं वेगवेगळया दर्जाच्या नटाच्या हातीं एकच नाटक कसं सुरूप किंवा विरूप होतं, हे मला दिसून येऊं लागलं. विशिष्ट स्वरूपाची भूमिका करायला विशिष्ट दर्जाचाच नट असल्याशिवाय नाटक यशस्वी होऊं शकत नाहीं याची खात्री मला पटूं लागली. नटाची कुवत आधीं पाहिली पाहिजे, स्वतःची आवड आणि स्वतःच्या कल्पनांच्या भराऱ्यांना आळा घालणं यासाठींच अवश्य आहे—त्याशिवाय नाटक यशस्वी होणार नाहीं–असं मला वाटूं लागलं.

याचवेळी ' मॅथेसन लॅंग ' हा इंग्लिश नट मुंबईला आला होता. त्याचे शेक्सपीअरच्या नाटकाचे प्रयोग मी पाहिले. नाटकं रोज होत असल्यामुळं किरकोळ रजेच्या थोड्या अवधींतही त्याचीं तीन नाटकं मला पाहायला मिळालीं.

मूळ नाटकं आणि त्यांचीं भाषांतरं वाचून नंतर मी नाटक पाहायला जात असें, म्हणूनच तीं मला कळलीं. तरीही त्याचे वर्णोच्चार मला स्पष्टसे उमगले नाहींत. मॅथेसन लँगचा अभिनय माझ्या दृष्टीला अतिरंजित वाटला–तरीही गणपतराव जोशांच्या कामाशीं तुलना करतां अभिनयाचं वैशिष्ट्य मॅथेसन लॅगमधेंच मला दिसून आलं.

या कंपनीनं रंगभूमीची पुरेशी सजावट जरी बरोबर आणलेली नव्हती, तरीही त्या तात्पुरत्या सजावटीतसुद्धां जो रेखीवपणा होता, त्यामुळं त्यांच्या प्रयोगाला फार मोठा उठाव येत होता. आमच्या नाटकमंडळयांच्या प्रयोगांत जी उणीव भासत होती ती हीच, हें त्यावेळीं माझ्या ध्यानीं आलं. किर्लोस्कर आणि स्वदेशहितचिंतक या नाटकमंडळयांनीं या काळांत आपली सीनसीनरी वाढवली होती, उर्दू व गुजराती नाटकमंडळयांनीं सीनसीनरीचा भडका उडवून दिला होता, पण मॅथेसन लॅगच्या कंपनीच्या सकृत्दर्शनीं साध्या वाटणाऱ्या सजावटीमुळं जो परिणाम होत होता, तो या आमच्या नाटकमंडळयांच्या अवास्तव भपक्यानं उलट मारला जात होता, असं मला दिसून आलं.

मधल्या काळांत मी दुसऱ्या एका इंग्रजी नाटकमंडळीचं एक आधुनिक नाटक पाहिलं. त्या नाटकाचं नांव आठवत नाहीं. मूळ नाटक वाचलेलं नसल्यामुळं तें चांगलंस कळलंही नाहीं. पण त्यांतील नटांच्या अभिनयाची सहजता पाहून मला नवी दृष्टी आली. मॅथेसन लॅगच्या नाटकापेक्षांही या तिसऱ्या दर्जाच्या मंडळीतील नटांची कामं, त्यांच्या हालचाली, त्यांच्या पार्श्वभूमीची सजावट, मला जास्त वास्तव—म्हणूनच जास्त आकर्षक वाटली. गणपतराव जोशी यांचं 'झोंपी गेलेला जागा झाला' या छोट्या नाटकांतील काम सोडून अभिनयाची इतकी वास्तव सृष्टी मला यापूर्वी पाहायला मिळाली नव्हती. इब्सेनियन नाटकं कशा तऱ्हेनं प्रयोगित होत असतील, याची अंधुक कल्पना मला या नाटकामुळंच करतां आली.

याचवेळीं माझी बदली रत्नागिरीहून धरमतर येथें झाली. धरमतर हें गांव नव्हतं–खेडं सुद्धां नव्हतं. ज्या ठिकाणीं पोस्ट ऑफिस होतं त्या ठिकाणापासून दीड मैलाच्या टापूंत माणसांची वस्तीसुद्धां नव्हती. आगबोट येण्याच्या वेळींच काय तीं इथं गर्दी होत असे. आगबोट जातांच तें भयाण जंगल बने.

या जागीं इतर कांहीं काम नसल्यामुळं मला पुष्कळसं वाचन करतां आलं. त्या काळांतले प्रख्यात लेखक ' किरात ' (कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण) हे त्यावेळीं धरमतरपासून बारा तेरा मैलावर असलेल्या अलिबाग इथें अकाऊंट ऑफिसांत क्लार्क होते. धरमतर इथंच त्यांचा माझा परिचय झाला आणि तेव्हांपासून ते महिन्यांतून एकदोन वेळ तरी मला भेटण्यासाठी म्हणून रविवारची रजा साधून येऊन एक दिवस राहून जात असत.

अगदीं एकांतांत—अगदीं दोनच माणसं एका जागीं बसून– आम्ही वाङ्मय-विषयावर गोष्टी बोलत असूं. आम्ही बोलत असूं म्हणण्यापेक्षां भाऊसाहेबच (किरात) पुष्कळ पुष्कळ बोलत असत आणि मी अगदीं लक्षपूर्वक ऐकत असें.

संस्कृत नाटकांचा त्यांचा व्यासंग दांडगाच होता. त्या नाटकांवर तें पुष्कळसं बोलत असत त्याचा मला पुढल्या काळांत फार फायदा झाला. त्यांनीं केलेल्या अध्ययनाचा मला सर्वस्वीं लाभ व्हायचा अशा उद्देशानंच ते या विषयांची चर्चा अगदी मनमोकळेपणानं करीत असत.

त्यांची कांहीं लहानसहान नाटकें त्यावेळी प्रसिद्ध झाली होतीं. त्यांत ' पन्हाळ-गडचा किल्लेदार ' हें नाटक प्रमुख होतं. पुढं शाहूनगरवासी नाटक मंडळीनं केलेलं 'विजयानगरचा डळमळीत राजमुकुट' हें नाटकही त्यांनीं त्यावेळीं लिहिलं होतं. कवि आणि टीकाकार या नात्यानं त्यांची त्यावेळी फार प्रख्याति होती. त्यावेळीं त्यांचे प्रसिद्ध झालेले टीका-लेख अजूनही पुस्तकरूपानं प्रसिद्ध झालेले नाहींत.

किरातांच्या परिचयापेक्षां मला धरमतर इथं फारसा फायदा झाला नाहीं. तिथून मी रोहें इथं गेलों. साहित्य आणि काव्यशास्त्रविनोदविहीन अशा या गांवात वाङ्मयदृष्ट्या मला मुळींच फायदा झाला नाहीं. लाभ झाला तो एकदोन गोष्टींचाच. तिथं सोमण या नावांचे एक वृद्ध गृहस्थ रहात होते. त्यांची आश्रित एक जवळ जवळ तितकीच वृद्ध गायिका होती. जुन्याकाळच्या कितीतरी लावण्या तिला अवगत होत्या. महिन्यांतून एकदोन दिवस त्यांच्या घरीं रात्रीची बैठक भरत असे, त्यावेळीं ही गायिका त्या लावण्या अगदीं अस्सल 'महाराष्ट्रीय गायन पद्धती'च्या थाटांत म्हणत असे. त्या ऐकायला मिळाल्या हा केवढा तरी मोठा फायदा झाला असं मी म्हणेन.

दुसरा लाभ झाला तो—त्रिंबकराव उर्फ दादा प्रधान या नटाच्या भेटीचा. त्यावेळीं महाराष्ट्र नाटक मंडळी निघाली होती. त्यांत त्यांनीं कामंही केलीं होतीं आणि कांहींतरी खटका होऊन ते रोह्याला येऊन राहिले होते. महाराष्ट्र मंडळी कशी अस्तित्वांत आली याची हकिकत मला त्यावेळीं त्यांच्याकडूनच कळली. माझ्या फुरसदीच्या वेळी ते बहुधा रोज माझ्याकडे येऊन बसत आणि आपल्या तक्रारींचा पाढा वाचीत.

ते पूर्वी रेव्हिन्यु खात्यांत नोकर होते. मला वाटतं तलाटी होते. महाडला असतांना गोविंदराव टिपणीस यांच्या प्रेरणेनं तिथली तरुण मंडळी जीं नाटकं करीत त्यांत ते भाग घेत असत. या गांवकीच्या नाटकांतून महाराष्ट्र नाटक मंडळी निघाली. नाटक मंडळी काढण्याची कल्पना पहिल्यानें गोविंदराव टिपणीस यांनींच एक पत्रक काढून प्रसिद्ध केली होती. पण त्या पत्रकाचा उपयोग पुरेसं भांडवल मिळविण्यासाठीं झाला नाहीं.

अशींच चार दोन वर्षं गेलीं आणि या मंडळींपैकीं यशवंत नारायण ऊर्फ अप्पा टिपणीस हे त्यांचेच एक सहकारी वेसवीचे मामा सुळे यांजकडे गेले आणि त्यांना घेऊन दोघांनीही पुण्याची मजल गांठली. प्रोफेसर भानु यांनीं त्यांना जोराचा पाठिंबा दिला. महाडची आणखी मंडळी गोळा झाली आणि प्रत्येकानं कांहीं रकम काढून दोन हजाराच्या भांडवलावर महाराष्ट्र नाटक मंडळी सुरू झाली. ही मंडळी काढण्यांत अण्णा कारखानीस जरा उशिरानंच आले तरीही ते वडील असल्यामुळं सर्वत्रांनीं त्यांना मोठेपणा दिला तोच आपल्याला दुःसह झाला असं दादा प्रधान यांचं म्हणणं होतं. यापूर्वी त्यांचीं ‘कांचनगडची मोहना’ ‘जयध्वज’ ‘फाल्गुनराव’ वगैरे नाटकं निघालीं होतीं. मला वाटतं ‘सवाई माधवरावाचा मृत्यु’ हे नाटकही यावेळींच निघून गेलं होतं. अण्णा असेपर्यंत आतां कंपनींत जायचं नाहीं असं जरी दादा प्रधान म्हणत होते, तरीही ‘कीचकवधा’साठीं भीमाची भूमिका करण्याकरितां त्यांना जेव्हां सर्वत्रांनीं आग्रहानं बोलावलं तेव्हां ते मी रोहें इथं असतांनाच निघून गेले.

२७ ⁘ ⁘ पुन्हां रत्नागिरी

यानंतर मी पुन्हां रत्नागिरीला बदलून गेलों. यावेळीं मला आणखी एक जो मित्रलाभ झाला तो माझ्या आयुष्यांत कितीतरी महत्वाचे फरक व्हायला कारणीभूत झाला आहे. यापूर्वी पोस्टखात्यांत बहुतेक माझ्यासारख्या अशिक्षितांचाच भरणा होता. मॅट्रिक झालेले लोक यायला नुकती कुठं सुरवात झाली होती. या माझ्या मॅट्रिक मित्रांत श्रीधर साठे आणि लक्ष्मण साळवी हे दोन माझे अभिन्नहृदय मित्र पूर्वीपासूनच माझ्या जोडीनं होते. आमचे पूर्वीचे सुपरिंटेंडेंट आमची ही त्रयी एका जागीं राहूं न देण्याबद्दल कितीही अट्टाहास करीत तरी पुन्हां आम्हीं एका जागीं येत असूं. पण आतां जो हा मित्रलाभ मला झाला–ते सुपरिंटेंडेंटही बदलून गेले होते–त्यामुळं आम्हीं एका जागीं जरी नाहीं तरी एका गांवीं राहूं शकलों.

हे माझे नवे मित्र म्हणजे शिवराम वासुदेव काळे. पोस्टखात्यांत कारकून या नात्यानं आलेले हे पहिलेच बी. ए. होते. ते सुपरिंटेंडेंटचे परसनल क्लार्क होते आणि योगायोगानं मी त्यांच्याच ऑफिसांत आलो. सारे त्यांना ‘ रावसाहेब काळे ’ म्हणत असत. ते मूळचे कोल्हापूरचे. पण त्यांचं कॉलेजांतलं शिक्षण पुण्याला झालं होतं. पुण्याबद्दल त्यांना मोठा अभिमान असे. स्वतः लेखक नसले तरी ते वाङ्मयाचे मोठे अभ्यासू होते. त्यांच्या सहवासाचा मला जो पहिला मोठा फायदा झाला तो हा, कीं त्यांनीं माझी भाषा अस्सल पुणेरी थाटाची व्हायला सर्व प्रकारे मदत केली. माझी मूळची भाषा मालवणी असली तरी मी शुद्ध मराठी बोलत असें. पण तें शुद्ध मराठी कोंकणचं होतं–पुणेरी नव्हतं. ते ‘ एँ ’ कारान्त आणि अनुस्वारान्त मराठी होतं. त्यांच्या सहवासानं मी माझी भाषा सुधारली, एवढंच नव्हे, तर वाङ्मयाच्या अभ्यासाची विश्वविद्यालयीन पद्धति त्यांच्या सहवासानंच मला कळली.

याच काळांत सुपरिंटेंडेंटचा पर्सनल क्लार्क या नात्यानं मला कोंकणपट्टींतील खेडन्‌खेडं पहायचा योग आला, त्याचा माझ्या आजवरच्या लेखनावर पुरेपुर परिणाम झाला असल्याचं प्रत्यक्ष दिसून येईल.

याच सुमारास कोल्हटकरांचं 'मतिविकार' नाटक रंगभूमीवर आलं. 'मूकनायक' पाहून मी आधींच दिपून गेलों होतों, पण 'मतिविकार' नाटकानं त्यावर कळस केला. बालगंधर्वाचं अस्सल आणि स्वाभाविक असं हें 'सरस्वती'चं काम शेवटचंच होतं. तो स्वाभाविकपणा पुढं त्यांच्यांत राहिला नाहीं. म्हातारा आनंदराव या भूमिकेंत चितुबुवा गुरव कमाल करीत असत. पण मी थक्क झालों तों गणपतराव बोडस यांच्या विहारच्या भूमिकेनं. कोणत्याही नाटककारानं इतकी सुंदर मनोविश्लेषणात्मक भूमिका कधीं कल्पिली नसेल आणि ती कोणत्या नटानं इतकी सुंदर वठवलीही नसेल.

'मतिविकार' नाटकाचा प्रयोग निर्दोष आणि हृदयंगम होत असतांही तें नाटक पडलं हे रंगभूमीवरील एक आश्चर्य आहे. किंबहुना हें श्रेय संपादन करायला तत्कालीन सनातन वृत्तीचे विद्याभ्यासजड पंडित आणि जहाल म्हणवणारीं मागासलेल्या वृत्तींची वर्तमानपत्रंच कारणीभूत झालीं असा माझा समज आहे.

त्यानंतर थोड्याच दिवसांत महाराष्ट्र नाटक मंडळी पुन्हां मुंबईला येऊन आपले प्रयोग करूं लागली. याचवेळीं त्यांची बहुतेक नाटकं मी पाहिलीं.

विशेषतः 'कीचकवध'! मूकनायक नाटकाच्या प्रयोगानंतर मी कोणत्या नाटकामुळं जर दिपून गेलों असेन, तर तें हेंच नाटक. मॅथेसन लॅगचं अभिनय-तंत्रच या नाटकांत दिसून येत होतं.

वास्तवतेची आवड अंतःकरणांत खळखळत असतांही 'कीचकवधा'च्या प्रयोगानं माझ्या मनाची पकड घेतली. गणपतराव भागवतांच्या कीचकाच्या भूमिकेची सर्वतोमुखी तारीफ होत असतांही मला मात्र आप्पा टिपणीसांचं कंकाचं कामच जास्त आवडलं. माझ्या मित्रांना माझी ही आवड विक्षिप्तपणाची वाटत होती. पण मित्रांच्या 'हो' ला 'हो' देण्यापेक्षां स्वताचं प्रामाणिक मत प्रस्थापित करण्यासाठीं विकोपाला जाईपर्यंत या बाबतींत मी माझ्या मित्रांशीं भांडत असें.

पुन्हां रत्नागिरी

बारकाईनं विचार करतां मला असं दिसून आलं, की आप्पा टिपणीसांचा अभिनय भागवतांच्या अभिनयापेक्षां जास्त वास्तव होता म्हणूनच मला तो आवडला—म्हणूनच सर्वमान्य झालेल्या भागवतांपेक्षां मी टिपणीसांना वरच्या दर्जाचे म्हणूं लागलों.

पण ज्यावेळीं मी महाराष्ट्र नाटक मंडळीचं 'फाल्गुनराव' नाटक पाहिलं त्यावेळीं भागवतांच्या अभिनयकौशल्याची मला यथार्थ कल्पना आली. इतर कंपन्यांनीं केलेलं हेंच नाटक मी पाहिलं होतं. पण भागवतांची फाल्गुनरावांची भूमिका मला असामान्य वाटली. रंगभूमीवर पहिलं पाऊल टाकतांच संशयित-पणाचं वातावरण ते एकदम निर्माण करीत असत. जन्मजात संशयी माणसाची वृत्ति त्यांच्या प्रत्येक हालचालींत पहिल्यापासून शेवटपर्यंत दिसून येई. या प्रयोगांतला फाल्गुनराव तरुण होता. 'संशयकल्लोळ' या त्याच नाटकाच्या संगीत रंगावृत्तींत तो वृद्ध दाखवलेला असून त्याची बायको कृत्तिका ही दुसरेपणाची बायको असल्याचा निर्देश आहे. तरुण नवऱ्याची तरुण पत्नीबद्दलची मत्सरग्रस्त संशयित वृत्ति आणि स्वतःच्या व्यंगाची जाणिव असलेल्या वृद्ध नवऱ्याची आपल्या तरुण पत्नीबद्दलची संशयी वृत्ति, या दोहोंत स्वभावरेखन आणि मूळ मनोभूमिका या दोहोंच्याही दृष्टीनं, महदंतर उत्पन्न होतं. तोच फरक गणपतराव भागवतांच्या आणि गणपतराव बोडसांच्या अभिनयांत स्पष्टपणे दिसून येत होता. एका लेखणीच्या फटक्यानं देवलांनीं केलेला हा फरक फाल्गुनरावाच्या मूळ मनोभूमिकेशीं अगदींच विसंगत होता. आणि म्हणूनच स्वतःच्या प्रथम पत्नीविषयीं साशंक असणाऱ्या तरुण फाल्गुनरावाची भूमिकाच अभिनयदृष्ट्या जास्त कौशल्ययुक्त होती असं मला वाटलं. भागवतांच्या या भूमिकेशीं तुलना करतां येईल, असा यथातथ्य अभिनय मी महाराष्ट्र रंगभूमीवर कोणत्याच नटाच्याठायीं कोणत्याही नाटकांत पहिला नाहीं. 'जयध्वज' नाटकांतील सर्वतोमुखी झालेलं भागवतांचं काम मी पाहिलं पण फाल्गुनरावाशीं तुलना करतां मला तें दुय्यम दर्जाचं वाटलं. माझ्या मित्रांना हीं माझं मतं म्हणजे एक थट्टेचा विषय होऊन राहिला होता.

महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या प्रयोगांची शाहूनगरवासी नाटक मंडळीशीं ज्यावेळीं मी तुलना करूं लागलों त्यावेळीं या दोन्ही गद्यमंडळ्यांच्या नाट्यतंत्राची

भिन्नता माझ्या ध्यानीं येऊं लागली. अव्यवस्थितपणा हा शाहूनगरवासींचा मोठा दोष होता. गणपतराव जोशी आणि बळवंतराव जोग यांच्या तोडीचे जन्मजात नट महाराष्ट्र मंडळींत नव्हते–पण त्यांच्या प्रयोगांत जो व्यवस्थितपणा होता, अभिनयाच्या साथींत जी एकवाक्यता होती, पात्रांच्या हालचालींत जो रेखीवपणा होता, त्यामुळंच महाराष्ट्र मंडळीपुढं शाहूनगरवासी मंडळी निस्तेज दिसूं लागली.

शाहूनगरवासी मंडळींत दुसराही एक दोष होता. महाराष्ट्र मंडळीच्या नाटकांशी तुलना करतां शाहूनगरवासीचीं नाटकं वाङ्मयदृष्ट्या निकृष्ट दर्जाचीं होतीं. हातीं आलेलं ‘ कांचनगडची मोहना ’ हें सोन्यासारखं नाटक टाकून देण्यांत गणपतराव जोशी यांनीं जी अक्षम्य चूक केली, त्यामुळंच या तेजस्वी नटाला नाटकाच्या वाङ्मयीन दर्जाची पारख नव्हती असं दिसून आलं. गणपतराव जोशांनीं तें नाटक टाकून दिल्यामुळं, महाराष्ट्र नाटक मंडळी अस्तित्वांत आली नसती, खाडिलकर नेपाळांत फिरत असतांना त्यांच्या गैरहजिरींतच त्यांनीं ‘ कांचनगडची मोहना ’ हें नाटक बसवलं नसतं, तर एका असाधारण नाटककाराला मराठी वाङ्मय मुकलं असतं. अभिनयकुशलता असली आणि वाङ्मयीन दृष्टी नसली तर एखादा असामान्य नटसुद्धां कसा आत्मघातकी होऊं शकतो, याचं हें ढळढळीत उदाहरण आहे.

महाराष्ट्र मंडळी आणि तिच्या अनुषंगानं खाडिलकर मराठी रंगभूमीवर आल्यामुळं रंगभूमीची दुसरी क्रांति झाली. कोल्हटकर हें जसे संगीत नाटकाचे आद्यजनक तसेच खाडिलकर हे गद्य नाटकाचे जनक ठरले. या पूर्वींचीं गद्य नाटकं पारंपरिक होतीं, ढिसाळ होतीं, त्यांना वाङ्मयीन दर्जा नव्हता, म्हणूनच आज मराठी वाङ्मयांत त्यांचा मागमूस सुद्धां राहिला नाहीं. गणपतराव जोशांच्या या अविचारामुळं मराठी वाङ्मयाची जी मोठी हानि झाली असती ती महाराष्ट्र मंडळी अस्तित्वांत आल्यामुळं टळली.

शाहूनगरवासी मंडळी या काळांत ‘ तुकाराम ’ नाटकावर कशीबशी जगून राहिली होती—त्याचवेळीं महाराष्ट्र मंडळी ऐन वैभवांत आली होती. या मंडळींतील नट सुशिक्षित होता हा या मंडळीचा विशेष होय. प्रो. भानू, प्रो. भाटे, प्रो. दिक्षित, प्रो. पानसेसारखे विद्वान् या नाटक मंडळीच्या

नाट्योत्पादनाकडे जातीनं लक्ष घालीत होते. पुढल्या काळांत प्रोफेसर झालेले गोविंदराव टिपणीस (एकाकाळचे ज्ञानप्रकाशचे संपादक) हे या मंडळीच्या उत्पादकांपैकीं एक असून सुरवातीला या नाटक मंडळींत नट या नात्यानं सुद्धां रंगभूमिवर काम करीत होते.

रंगभूमीच्या कळकळीनं आपल्या पारंपरिक भवितव्याला लाथ मारून हीन दर्जाचा समजला जाणारा नाटकाचा धंदा उच्च पदवीला आणण्यासाठी त्या काळांतील या तरुणांनीं केलेला हा स्वार्थत्याग, रंगभूमीच्या इतिहासांत अजरामर राहील.

संगीत रंगभूमिवर कोल्हटकर आणि गद्य–रंगभूमीवर खाडिलकर हे दोघे नाटककार या काळांत माध्यान्हीच्या सूर्यासारखे तळपळत होते. या दोन विद्वान् आणि प्रतिभाशाली नाटककारांपुढं नाटककार या नात्यानं आपल्याला कशी मजल गांठतां येईल याची मला काळजी वाटूं लागली.

पण हीच परिस्थिती मला पुढील मार्गदर्शनाला अनुकूल झाली. या दोन नाटककारांनीं रंगभूमीवरील कचरा झाडून काढून मागाहून येणाऱ्या नवोदितांचा मार्ग मोकळा करून ठेवला होता. ही परिस्थितीच माझी ईर्षा चेतवायला मला साह्यभूत झाली.

नाटककार होण्याची माझी आशैशव महत्त्वाकांक्षा म्हणूनच दुप्पट जोरानं उसळून उठूं लागली.

२५ ∷ ∷ पुनः राधाकृष्ण

राधा आणि कृष्णाच्या कथानकावर जें नाटक लिहायची सुरवात दापोली इथं केली होती त्याचे जुने कागद काढून पुन्हां चाळून पहायला सुरवात केली. पुराणांत दिलेले ऐतिहासिक आधार अपुरे होते. कृष्णचरित्रावरचा अधिकृत ग्रंथ म्हणजे व्यासाचं महाभागवत—त्यांत राधा या नांवाचा कुठं उल्लेख सुद्धां नाहीं.

भागवताच्या पूर्तीसाठीं लिहिलेल्या ‘ हरिवंशां ’त तेवढा राधेचा उल्लेख आहे. पण हरिवंशानंतर झालेल्या निरनिराळ्या काव्यांतून राधेच्या भूमिकेसभोंवार जें एक आध्यात्मिक आणि दैवी तेजोवलय निर्माण झालेलं आहे त्याचं बीज कांहीं हरिवंशांत सांपडत नाहीं.

म्हणून इतर ग्रंथांतून जे आधार सांपडले त्यांचाच उपयोग या नाटकांत करायचं मी ठरवलं. जयदेवाच्या ‘ गीतगोविदा ’ नंच राधा या भूमिकेला जन्म दिला असा माझा समज आहे. राधा ही ऐतिहासिक व्यक्ति नाहीं. भागवतांत वर्णन केलेल्या रासक्रीडेंतील गोपीच्या समुच्चयांतून कवीनं निर्माण केलेली ही प्रतीकात्मक भूमिका असावी.

वंगदेशीय वैष्णव वाङ्मयांत राधेचा बराच बडेजाव आहे. श्रीकृष्णचैतन्य (गौरांगप्रभु) यांच्या चरित्रांत राधाकृष्णाच्या चरित्रावर आधारून केलेल्या एका नाटकाचा उल्लेख आहे. चैतन्यचरितामृत आणि चैतन्यलीला या बंगाली ग्रंथांत या नाटकाचा जो लहानसा गोषवारा दिलेला आहे तोही हें नाटक लिहिण्याचा कामीं मला मार्गदर्शक झाला.

हरिवंशांत राधेच्या नवऱ्याचं नांव ‘ अनया ’ असं आहे. तो एक भोळा भाबडा गौळी आहे. त्याच्या भोळेपणाच्या आधारावर राधाकृष्णांच्या ‘ लीला ’ वर्णिल्या गेल्या आहेत. राधाकृष्णचरित्राच्या आध्यात्मिक भूमिकेचं समर्थन करायचं असलं तर राधेचा नवरा असा भोळाभाबडा असून चालणार नाहीं. मला वाटलं, मूळ राधाच जिथं काल्पनिक आहे तिथं राधेचा नवराही नव्या कल्पनेनं नाट्यस्वरूपांत निर्माण केला तर काय बिघडलं ?

म्हणूनच पूर्वींच्या सर्व परंपरागत कल्पना बाजूला सारून राधेच्या नवऱ्याची नवी सृष्टि करतांना मी त्याचं नांवही बदललं.

हरिवंशांतील कथानकावर अवलंबून रहायचं तर कृष्णाचा बाप नंद घोष (गवळी) हा गोकुळचा पाटील होता. राधेच्या नवऱ्याचा दर्जा वाढवतांच मला त्या अनुरोधानं नंदाचा दर्जाही वाढवावा लागला. अर्थात् नंद हा गोकुळचा संस्थानिक बनला. कृष्णाची आई यशोदा हिला जुन्या वैष्णवग्रंथांतून ‘ यशोदाराणी ’ असं संबोधन दिलेलं आहे—पण ‘ राणी ’ या उपपदाचा अर्थ

त्या प्रांताच्या दृष्टीनं ‘ बाई ’ या शब्दापेक्षां फारसा भिन्न नाहीं. नंदाला मात्र कोणत्याच ग्रंथात ‘ राजा ’ म्हटलेलं नाही.

पूर्वीची काव्यं किंवा नाटकं या दोहोंत आलेल्या कथेपक्षां माझ्या या राधा–कृष्णाच्या चरित्रावरील नाटकासाठीं मी अगदीं स्वतंत्र अशी कथा कल्पिली आणि आज प्रसिद्ध असलेल्या ‘ कुंजविहारी ’ पुस्तकापैकीं दोन अंक पुरे केले. त्यावेळीं तीन अंकी नाटकांची प्रथा लोकप्रिय होती. उर्दू आणि गुजराती नाटकाच्या अनुकरणानं श्रीपादकृष्णांनी तीन अंकी नाटकाचा जो पायंडा घातला त्याला अनुसरूनच मीं हें नाटक तीन अंकींच करायचं ठरवलं.

किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे मॅनेजर आणि सर्वाधिकारी शंकर बापुजी मुजुमदार हे ज्यांच्या पुणें–कसबा पेठेतील घरांत रहात असत ते श्री० गणपतराव खामकर हे गृहस्थ मिलिटरी पेन्शन पे–मास्टरच्या ऑफिसांतील एक कारकून या नात्यानं वारंवार रत्नागिरीला येत असत. त्यांचा माझा परिचय योगायोगानं यापूर्वीच झाला होता. पुढं हें ऑफिस त्या त्या जिल्ह्यापुरतं त्या त्या जिल्ह्याच्या कलेक्टर-कडेसंच देण्यांत आलं त्यावेळीं श्री० खामकर हे याच सुमाराला रत्नागिरीला येऊन स्थायिक झाले. अर्थात त्या जुन्या परिचयाचं आतां चांगल्याच घरोब्यांत रूपांतर झालं होतं.

श्री. खामकर गात असत. रत्नागिरींत वारंवार त्यांच्या गाण्याच्या बैठकी होत असत. तत्कालीन प्रचलित असलेल्या नाटकांतील पदांबरोबरच खानदानी गवयांच्या चीजाही ते म्हणत असत. कृष्णचरित्रावरील हें नाटक लिहित असतांना अनुक्रमांतच मी पदं लिहिलीं होतीं. तीं पदं गायनशुद्ध आहेत कीं नाहीं हें पहाण्यासाठीं खामकरांकडून गाऊन घेतलीं त्यावेळीं त्यांच्या डोक्यांत एक कल्पना आली. त्या कल्पनेला अनुसरून पुण्याला घरीं जातांना माझे ते दोन अंक बरोबर नेऊन त्यांनीं शंकरराव मुजुमदार यांना वाचून गाऊन दाखवले. मुजुमदारांना तें नाटक फारच आवडलं. खामकरांनाही आनंद झाला. शक्य तितक्या लवकर हें नाटक पुरं करून आणलं तर आपण तें बसवाल काय, असं ज्यावेळीं त्यांनीं मुजुमदारांना विचारलं त्यावेळीं त्यांनीं खामकरांना चांगलाच धक्का दिला. शंकरराव म्हणाले, “ नाटक उत्तम आहे यांत शंकाच नाहीं. रचना आणि लेखनपद्धति आमच्या कोल्हटकरी परंपरेंतली आहे. पात्रांची योजना करतांनाही

अनुकूलता आम्हांला जास्त आहे. आमचा नारायण राधा झाला तर साऱ्या महाराष्ट्राला झुलवील. पण अडचण एकच आहे—लेखकाला दर्जा नाहीं !"

" दर्जा नाहीं म्हणजे काय ? " खामकरांनीं विचारलं.

" दर्जा नाहीं म्हणजे असं—" मुजुमदार म्हणाले, " कीं कोल्हटकर, देवल यांच्यासारख्या लेखकांच्या शेजारीं बसायला पोस्टांतला एक कारकून लायकीचा होईल असं मला वाटत नाहीं. "

" पण नाटक तुम्हांला आवडलं ना ? " खामकर म्हणाले, " नाटक जर आवडलं, तुम्हीं तें घेतलं, लोकप्रिय झालं, तर लेखकाला आपोआप दर्जा येईल— तुमच्यामुळं दर्जा येईल. ' चंद्रहास 'कार बाबा डोंगरे हे देखील एक कारकूनच आहेत ना ? "

" तीच तर आमची चूक झाली !" मुजुमदार म्हणाले, "स्वदेशहितचिंतकांना शह देण्यासाठीं आम्हीं तें नाटक घेतलं. त्यामुळंच आमचा दर्जा बिघडला. यापुढं लेखक पदवीधर असल्याशिवाय त्याचं नाटक घ्यायचं नाहीं असं आम्ही जवळ जवळ ठरवूनच टाकलं आहे. "

खामकरांनीं त्यांच्याशीं बराच वितंडवाद घातला पण त्याचा कांहींच परिणाम झाला नाहीं.

ती हकिकत ऐकून मला मोठा धक्का बसला. नाटकावरचं मन उडालं. किर्लोस्करच्या मॅनेजरला जर असं वाटतं त्यापेक्षां इतर कंपन्यांच्या मॅनेजरनांही तसंच वाटणार. स्वदेशहितचिंतकांबद्दल माझा ओढा होता खरा पण बगलेला चोपडी मारून कंपनीच्या दारीं जाण्याइतका स्वाभिमान विसरायची माझी तयारी नव्हती. गृहस्थितीनं मी गांजून गेलों होतों. संसाराचा त्यावेळीं मला वीट आला होता. पूर्वी एकदां जें करण्याचा मी प्रयत्न केला होता तोच मार्ग चोखाळण्यासाठीं नोकरी सोडून संन्यास घेऊन रामकृष्ण मिशनमधें सामील व्हावं असं पुन्हां पुन्हां मनांत येत होतं.

म्हणूनच मी नाटकाची चोपडी बाजूला ठेवून नोकरींत मन गुंतवून स्वतःची फसवणूक करायला सुरवात केली. पोस्टाच्या सुपरिंटेंडच्या ऑफिसमधे त्यावेळीं कामही फार होतं. कमींत कमी रोज बारा तास तरी काम करावं लागत असे. ऑफिसांत एक प्रकारची चुरस होती. त्या चुरशीच्या चरितार्थासाठीं

जीव टाकून काम करीत राहिल्यामुळं कांहीं काळ वाङ्मयावरचं मन उडालं रावसाहेब काळ्यांसारखा वाङ्मयप्रेमी माणूस त्यावेळीं जवळ नसता तर लेखन-कार्यापासून मी अजिबात परावृत झालों असतों.

मी निराश होऊं नये म्हणून खामकर मात्र मला सारखं उत्तेजन देत होते. शंकरराव मुजुमदारांकडचा तो प्रसंग त्यांच्या मनाला फार लागून राहिला होता. ज्या उत्साहानं त्यांनीं नाटकाची चोपडी माझ्याकडून नेली होती, ज्या खात्रीनं त्यांनीं शंकरराव मुजुमदारांना ती दाखवली होती, त्याचा कांहीं उपयोग न झाल्यामुळं त्यांना एक प्रकारची ईर्ष्या उत्पन्न झाली. मी मात्र हताश झालों होतों. प्रश्न लेखनकौशल्याचा नव्हता, प्रश्न होता तो पदवीचा, प्रतिष्ठेचा, लौकिकाचा! —प्रतिष्ठा मिळवणं अशक्य नव्हतं, लौकिक मिळवणं असाध्य नव्हतं पण पदवी मिळवणं मात्र सर्वस्वी अशक्य होतं. पुन्हां मॅट्रिकला बसायचं म्हटलं तर तें त्यावेळीं अशक्य नव्हतं. पण मॅट्रिक झाल्यानंतर कॉलेजांत जाणं मात्र नोकरी सोडल्याशिवाय शक्य झालं नसतं. माझ्या स्वतःच्या कुटुंबाचीं माणसं म्हणायला जरी फारशीं नव्हती तरी माझ्या स्वर्गवासी झालेल्या बहिणींच्या मुलांचा भार सर्वस्वी माझ्यावर पडला होता. सात आठ माणसांचं कुटुंब, पंचवीस रुपये पगार—बदली म्हणून त्यावेळीं तीस मिळत होते त्याचाच आनंद वाटत होता—ते टिकवून पचवण्याकडेच लक्ष देणं भाग होतं. प्रकृति बंड करीत होती पण परिस्थितीच्या लगामानं पायबंद पडत होता. गृहस्थितींत, वैयक्तिक कौटुंबिकतेंत याच काळांत जो एक विलक्षण धक्का बसला त्याचा परिणाम मनःप्रकृतिप्रमाणेंच शरीरप्रकृतीवरही झाला आणि त्यामुळं त्या अल्पवयांत मला हृदयाचा विकार जडला.

२९ ⁂ ⁂ आशेचा अंकुर

ऑफिसचं काम फार पडत होतं. प्रकृति दुबळी झालेली, कुटुंबाचा भार मोठा, पगार अपुरा अशा परिस्थितींत लेखनावर कांहीं तरी कमाई करतां येईल

अशी जी खुळी आशा मनांत होती तीही पुरी होण्याचं लक्षण नाहींसं झालेलं —अशा सर्वस्वी खचून गेलेल्या मनःस्थितींत लेखनकार्य असाध्य होऊन बसलं. त्यापूर्वी निरनिराळ्या मासिकांतून आणि साप्ताहिकांतून जें लिखाण करीत होतों तेंही बंद झालं. आधार होता एक रावसाहेब काळे यांचा. त्यांचा सहवास नसता, पदोपदीं त्यांनीं उत्तेजन दिलं नसतं, पदोपदीं त्यांनीं सावरून धरलं नसतं तर हृद्रोगानं मी त्याचवेळी एक मेलों तरी असतों किंवा घरदार टाकून कुठं तरी परागंदा झालों असतों.

ज्या विशिष्ट परिस्थितीमुळं हा हृद्रोग मला लागला होता त्यांतून, मोठ्या कष्टमय प्रकारानं कां होईना, पण यावेळीं एकदांचा मोकळा झालों. सतराव्या वर्षी वडिलांनीं दुसऱ्याच्या शब्दावर विश्वासून आंधळेपणानं माझं लग्न लावून दिलं त्याबद्दल त्यांनाही पश्चात्ताप होत असे, त्या बंधनांतून मुक्त झालो. या बंधनांत पुन्हां पडायचं नाही असं वाटत होतं खरं, पण गृहस्थिति सर्वस्वी असहाय होऊन बसली होती. वार्धक्यांत आईला जे क्लेश होत होते, जे शारीरिक परिश्रम पडत होते ते पहावेनात. वैवाहिक जीवनाचा तिटकारा आला होता तरी पुन्हां त्याच बंधनांत पडावं लागलं.

त्या काळच्या परिस्थितीकडे लक्ष दिलं म्हणजे लग्नाचा खेळ जुगारासारखा होता. लग्न करण्याच्या कल्पनेमागं संसार थाटण्याच्या आकांक्षेपेक्षां कुणाचीच जास्त मजल जात नसे. एक समानधर्मी सहचारिणी माणसाच्या जातींतील जीवाला पाहिजे असते, तिचा सहवास दुःसह झाला तर त्याच्या आयुष्याचं मातेरं होतं, याचा विचार कुणीच करीत नसे. पुरुषापेक्षां जास्त वयाची न ठरणारी अशी कुणीतरी स्त्री–मुलगी म्हणा हवी तर–एकदां कुणातरी पुरुषाशीं कायमची जखडून टाकली कीं तें लग्न झालं. भांडत झगडत त्यांनीं आयुष्य कंठलं, कीं तो संसार झाला. त्यांना मुलगेमुली झाल्या, कीं तो संसार थाटला गेला. या पलिकडे मानवी जीवनाची फारशी उच्च कल्पना त्यावेळीं कुणीच हिशेबांत घेत नसे. फांसा टाकला आणि उजू पडला तर ठीक–तरच संसार नेटका होत असे. पण फांसा उलटला, दोन जोडपीं जमवण्यांत बिघाड झाला तरीही त्याची पर्वा कुणी करीत नसे. त्या मोडक्या चाकाच्या जोरावर भला-

भक्कम खटारा ओढून नेणारा तो मानवी प्राणी आयुष्यभर यातना भोगून कोणतीच तक्रार न करतां मरून जात असे.

तसंच माझं झालं असतं. पण त्या मोडक्या चाकाचा भार सहन करणं मला अशक्य झालं. योगायोगानं आंसच मोडून पडला म्हणून बरं झालं. त्या नरकयातनेंतून सुटलों आणि योगायोगानं, इच्छा नसतांही, पुन्हां फांसा टाकला, दान उजू पडलं आणि नव्या स्फूर्तीनं, नव्या चैतन्यानं, नव्या उत्साहानं, पुन्हां वाङ्मयाकडे वळण्याजोगी परिस्थिति उत्पन्न झाली.

खामकरांना माझ्या या सर्व परिस्थितीची पूर्ण कल्पना होती. या सर्व प्रसंगांच्या वेळीं त्यांचा मला मोठा पाठिंबा होता. माझे एक मित्र डॉ. कुबल यांचाही यावेळीं मला फार उपयोग झाला. किंबहुना मी पुन्हां संसारांत पडायला डॉ. कुबल यांचा आग्रह माझ्या आईच्या आग्रहाइतकाच सामर्थ्याचा झाला. कौटुंबिक संसारांत पडण्याप्रमाणेच वाङ्मयसंसाराचा पसारा वाढवायलाही डॉ. कुबल आणि खामकर यांनी मला सारख्याच वात्सल्यानं उत्तेजन दिलं.

याला एक कारण झालं होतं. हे माझे दोघेही मित्र माझ्याशी समदुःखी होते. त्याच परिस्थितीचा अनुभव घेऊन त्यांनीं नवा मार्ग चोखाळला होता. त्यांत ते यशस्वी झाले होते हें समोर दिसल्यामुळंच वैवाहिक जीवन पुन्हां पत्करायला मी प्रवृत्त झालों.

पुन्हां तें नाटक हातीं घेतलं आणि पुन्हां एकदां डागडुजी करायला सुरवात केली. मागं उल्लेख केलेली काशिनाथपंतांची 'दत्तात्रेय संगीत मंडळी' याचवेळी रत्नागिरीला आली आणि 'रासक्रीडा' आणि 'मेनकाविजय' या दोन नाटकांवर त्यांचा रत्नागिरीचा मुक्काम गाजूं लागला.

राधाकृष्णाच्या चरित्रावर नाटक लिहिण्याची कल्पना बाजूला ठेवावी आणि दुसरं कसलं तरी कथानक घ्यावं—सामाजिक कथानक घ्यावं—असं ज्या ज्या वेळीं मनांत येई त्या त्या वेळीं हा असाच कांहीं तरी प्रसंग चालून येऊन पुन्हां तीच योजना हातीं घेणं भाग पडे.

गृहस्थिति बदलली, सुखाची झाली, समाधानाची झाली, त्यामुळं पुन्हां तेंच कथानक घेऊन पूर्वीं लिहिलेला भाग पुरा करायला सुरवात केली. पहिला अंक एकच प्रवेशी होता. दुसरा अंकही एकच प्रवेशांत पुरा करावा असं वाटत होतं,

पण तें साधेना. स्थल आणि कालाच्या भेदानं प्रसंगनिर्मिति करणं बहुप्रवेशरचनेंत सुलभ असतं. एकच प्रवेश ज्यावेळीं योजला जातो त्यावेळीं एकाच स्थलाच्या त्या तेवढ्या कालांतच साऱ्या प्रसंगांची जुळवाजुळव करावी लागते–प्रसंगांचा आणि व्यक्तिविशेषांचा विकास तेवढ्याच मर्यादेंत करावा लागतो. पुष्कळ प्रयत्न केला तरी तें जमेना, म्हणून शक्य तितक्या कमी प्रवेशांत तो दुसरा अंक मी लिहून काढला. नाट्यवस्तूच्या दृष्टीनं जरी तो अंक चांगला झाला होता तरीही मनाचं समाधान होईना. एकांक–प्रवेशी नाटक लिहिण्याची कल्पना आपल्याला असाध्य झाली याची हुरहुर वाटूं लागली.

तरीही ज्यावेळीं तत्कालीन आधुनिक इंग्रजी नाटकं पुन्हां चाळून पाहिलीं त्यावेळीं त्यांत बहुप्रवेशी अंक आहेत असं पाहून त्यांतल्या त्यांत मनाचं समाधान करून घेतलं. या प्रवेशबाहुल्याची प्रयोगदृष्ट्या रंगभूमीवर कशी योजना करण्यांत येते याची त्यावेळीं मला कल्पना नव्हती, म्हणून हे प्रवेश पडदा टाकूनच केले जायचे असं मी धरून चालत होतों.

या नाटकाला नांव काय द्यावं हा प्रश्न मला सोडवतां येत नव्हता. नाटक लिहितांना त्यांतील पदंही मी अनुक्रमांतच लिहिलीं होतीं. त्यांतील एका पदांत (हें पद पुढं बदललं) 'कुंजविहारी' हा शब्द आला होता, ' कृष्णमुरारी ' या चीजेच्या चालीवर तें पद होतं. तेंच नांव द्यावं असं रावसाहेब काळे यांनीं सुचवलं आणि मलाही तें पटलं.

नाटक तसंच पडून राहिलं होतं. याच वेळी स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळी रत्नागिरींत आली–अनपेक्षितपणें आली. त्या कंपनींतील तेरा माणसं निघून गेलीं होतीं, त्यांत केशव होता, अर्थात् कंपनीचं वैभव प्रयोगदृष्ट्या उणं पडलं होतं आणि म्हणूनच ती कंपनी रत्नागिरींत आली होती.

पहिला प्रयोग अनंत वामन बर्वे यांचा 'गोपीचंद' होता. हें नाटक बाहेर फार गाजलं होतं. तें पहाण्यासाठीं मी गेलों तोंपर्यंत त्या कंपनींतून केशव निघून गेल्याचं मला कळलं नव्हतं. त्या नाटकाची रचना अगदींच अव्यवस्थित होती. पहिला आणि तिसरा अंक मिळून गोपीचंदाचं कथानक आणि दुसरा अंक मच्छींद्र आणि परिमला राणी यांच्या स्त्रीराज्यांतील कथानकाचा होता. मच्छींद्र, गोरख, कानीफ, जालंदर, यांचीं भाषणं हिंदींत होतीं. नायक नायिका वगैरे ठराविक

सांचा या नाटकांत नव्हता. गोपीचंदाची राणी तिसऱ्या अंकाच्या आरंभीं येत असे. तिचं काम केशव करीत असे, असं मी ऐकलं होतं. स्त्रीराज्यांतील नर्तिकेचं काम करणारा एक छोटासा देखणा मुलगा ज्यावेळी शेवटच्या अंकांत गोपीचंदाची राणी म्हणून आला तेव्हां मी चौकशी करूं लागलो आणि तेव्हांच कंपनींतल्या फाटाफुटीची हकिकत मला कळून आली.

' दुसरं नाटक ' मूकनायक ' होतं. तें पहाण्यासाठीं मी आणि खामकर गेलों होतों. केशव असतांना या नाटकाचा प्रयोग मी बेळगांव इथं पाहिला होता. माझ्या दृष्टीनं ' मूकनायक ' नाटकाची ही दुसरी पिढी होती. म्हणजे किर्लोस्कर नाटक मंडळींत नानासाहेब जोगळेकरांच्या 'विक्रांता' शेजारीं 'सरोजिनी'चं काम करणारे कृष्णराव गोरे आतां विक्रांत झाले होते आणि केशव सरोजिनी होता. पण या रत्नागिरीच्या प्रयोगांत केशवच्या जागीं वर उल्लेख केलेल्या त्याच अल्पवयी देखण्या मुलानं सरोजिनीचं काम केलं होतं. बाकीचीं महत्वाचीं पात्रं बेळगांवला जशीं पाहिली तशीच होतीं. किरकोळ पात्रात तेवढा बदल झाला होता.

केशवच्या तुलनेनं या मुलाचं सरोजिनीचं काम अगदी सामान्य वाटलं. त्याचा आवाज गोड असला तरी केशवसारखा पल्लेदार नव्हता. आणि विशेषतः त्याचं वय या भूमिकेला शोभण्याजोगं नव्हतं. त्याला अनुकूलता होती काय ती एका शारिरीक सौंदर्याची. या बाबतींत मात्र त्यानं केशवपेक्षां कितीतरी पटीनं जास्त पल्ला मारला होता. नैसर्गिक सौंदर्याच्या जोरावर त्याचं हें काम खपून जात होतं. तो शोभत होता काय तो 'शारदा' नाटकांत. त्या कामाला मात्र सर्व दृष्टीनं तो केशवपेक्षां जास्त अनुरूप होता त्यामुळं गाण्याची उणीवही भासत नव्हती.

या मुलाचं नांव विष्णु पागनीस. ' मूकनायकां ' तील कुमारचं काम करणारा बाबू नांवाचा मुलगा (त्याला आडनांव नव्हतं) फारच चलाख होता. 'शारदें'त तोच वल्लरी होत असे. इतर मुलांचा संचही मोठा चुणचुणीत होता. प्रत्येक नाटकांत असलेले नाचाचे देखावे पुरे पाडण्यासाठीं त्यावेळीं निदान दोन डझन तरी मुलं कंपनींत असावीं लागत.

या वेळीं कंपनीनं ' सौभद्र ' नाटकाचा प्रयोग केला. त्यांत गोपीचंद, विक्रांत, कोदंड या भूमिका करणाऱ्या कृष्णराव गोऱ्यांनीं सुभद्रेचं काम केलं होतं. किर्लोस्करांच्या कारकिर्दींत जरी तेच सुभद्रा असत तरी आतां या मुख्य पुरुष

भूमिका करीत असतांना त्यांनीं केलेली ही स्त्रीभूमिका पाहून मला असमाधान वाटलं. मला वाटतं, रंगभूमीवर कृष्णराव गोरे स्त्रीपार्टात आले असे तेच शेवटचे. त्यानंतर त्यांनी स्त्रीपार्ट केला नाहीं, इतकंच नव्हे, तर पुढं स्वदेशहितचिंतकांच्या रंगभूमीवर एकच वेळ खेरीज करून 'सौभद्र' नाटकाचा प्रयोग झाला नाहीं. त्या एका प्रयोगाची हकिकत पुढं ओघानं येईलच. पण एवढं खरं, कीं एवढ्या भूमिकेच्या बाबतींत स्वदेशहितचिंतकांच्या दृष्टीनं केशव अद्वितीय ठरला.

त्या वेळच्या संचांत 'शापसंभ्रम'चा प्रयोग मात्र सुंदर होत असे. राजाराम सोहनीचं पुंडरीकाचं काम कांहीं बाबतींत भाऊराव कोल्हटकरांच्या तोडीचं होत असे असं मला वाटलं. महाश्वेता विष्णु पागनीस होत असे, चंद्रापीड गोरे आणि कादंबरी बोव्या (गोऱ्यांचा पुतण्या राजा) होत असे.

महाश्वेतेच्या भूमिकेला विष्णूचं वय अनुरूप नव्हतं. पण तितकं अनुकूल रूप दुसऱ्या कोणत्याही नटला नव्हतं. महाश्वेतेची हालचाल एकंदरींत जरी थोडीशी फाजील नखरेल होत असे, तरीहि सर्वसाधारण अभिनयाच्या दृष्टीनं विष्णूचं हें काम कोणत्याही नाटक मंडळींतील 'महाश्वेते'पेक्षां कितीतरी चांगलं होई असं मला त्यावेळीं वाटलं. अल्पवयी असला तरी हा नट माझ्या नाटकांतील राधेच्या भूमिकेला अनुरूप होईल अशी कल्पना सहज मनांत येऊन गेली.

३० :: :: अंकुराची पालवी

पण नाटक मंडळीच्या दारीं काखेला चोपडी मारून मला जायचं नव्हतं. शंकरराव मुजुमदारांकडून झालेला अपमान प्रत्यक्ष नव्हता. इथं कदाचित् तो अनुभव प्रत्यक्ष घेण्याचा प्रसंग आला असता. म्हणून मनांत वारंवार येत होतं तरीही या नाटक मंडळीकडे माझ्या या नाटकाबद्दल स्वतः प्रस्ताव करण्याचा अविचार मी केला नाहीं.

आणि योगायोगानं तो प्रसंग आपोआप टळला. आमच्याच पोस्ट ऑफिसांत बळवंतराव तळेकर या नांवाचे एक तारमास्तर होते. ते राहाणारे मुळचे पुण्याचे असून त्यांना नाटकाचा नाद फार होता. त्यांचा वेष एकंदरींत थोडासा नाटकी थाटाचाच असे. पुण्यांत बऱ्याचशा हौशी नाटकसमाजांत त्यांनीं कामं केलीं होतीं. बऱ्याचशा नाटकमंडळ्यांतल्या नटांचा त्यांना परिचय होता. म्हणून त्यांचा आणि माझा स्नेह,—समव्यवसायानं म्हणा किंवा समदुःखी असल्यानं म्हणा—बराच आपुलकीच्या स्वरूपाचा झाला होता. नट होण्याच्या बाबतींत ते निराश झाले होते—नाटककार होण्याची माझी आशा दुरावत चालली होती. माझ्या 'कुंजविहारी' नाटकाची चोपडी त्यांनी वाचायला घेतली होती ती त्यांच्याकडेसच पडून राहिली होती.

मधल्या आळीच्या नाक्यावरल्या ज्या घरांत ते रहात होते त्याच घराच्या अर्ध्या भागांत स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीचे मॅनेजर म्हैसकर स्वतंत्र बिऱ्हाड करून सहकुटुंब राहिले होते. एके दिवशीं सहज ही चोपडी त्यांच्या नजरेला आली आणि त्यांनी तळेकरांना सांगून मला मुद्दाम बोलावून घेतलं. मी त्यांच्या बिऱ्हाडीं गेलों—कंपनीच्या बिऱ्हाडी नव्हे—त्यावेळीं त्यांनी मला मोठ्या प्रेमानं आणि आदरानं वागवलं. जेवढं नाटक लिहिलं होतं तेवढंच वाचून ते फार खूष झाले होते असं त्यांच्या बोलण्यावरून मला दिसून आलं. कंपनीचे त्यावेळचे सर्वाधिकारी जनुभाऊ निमकर यांना तें नाटक एकदां वाचून दाखवण्याबद्दल त्यांनीं मला आग्रह केला.

किर्लोस्कर मंडळीच्या मॅनेजरनीं माझ्या त्या नाटकाची कोणत्या प्रकारें संभावना केली याची हकिकत जेव्हां मी त्यांना सांगितली त्यावेळीं त्यांना अधिक चेव आला. पहिल्यापासूनच त्या दोन मंडळ्यांत मोठी चुरस होती. ते म्हणाले, "किर्लोस्करांनीं टाकलेलं 'चंद्रसेना' आम्ही यशस्वी करून दाखवलं. आतां ही पुन्हां संधी आलीय. एकदां जनुभाऊंसमोर तुम्हीं हें नाटक वाचून दाखवाच. अगदी संकोच धरूं नका. केशव गेल्यामुळं सध्यां आम्हांला नव्या नाटकाची जरूरी आहे. दिसायला बरा असला तरी विष्णया अगदीं अल्लड आहे. त्याच्या आवाजांत केशवचा दम नाहीं—अन् बुद्धीही आहे कीं काय याचीही अजून मला शंका आहे. परिश्रमानं तो तयार होईल पण खूप कुटला पाहिजे त्याला.

जनुभाऊ त्याच्यावर भारी मेहनत घेताहेत. पण केशवचीं कामं जोंपर्यंत डोळ्या-समोर आहेत तोंपर्यंत विष्ण्याचं तेज पडायचं नाही अन् म्हणूनच आम्हांला नव्या नाटकाची जरूरी आहे.” त्यांच्या प्रस्तावाला अनुसरून मी त्यांची मागणी मान्य केली. याचक या नात्यानं त्यांच्या दारी जावं लागलं नाहीं याचाच मला आनंद झाला होता.

जनुभाऊ त्यावेळीं कंपनीत नसत. जवळच जयगड खाडीत कुडली नांवाचं जें गांव आहे त्या आपल्या गांवीं रहात असत आणि ज्या प्रयोगांत त्यांची जरुरी असे तेवढ्याच प्रयोगापुरते रत्नागिरीला येत असत. एकदोन दिवसांत ते तसे आले आणि एका रात्रीं नाटक वाचण्याची बैठक भरली. जनुभाऊ, गोरे, सोहनी, म्हैसकर, अय्या (महाबळ) एवढीच मंडळी बैठकीत असून विष्णु कोपऱ्यांत चोरून ऐकत होता.

माझं वाचन चाललेलं असतांना निर्विकार चेहऱ्यानं जनुभाऊ डोळे मिटून तक्याला टेकून बसले होते. वाचन पुरं झालं तेव्हां त्यांनीं डोळे उघडून तोंडभर हंसून म्हटलं, “ वाः ! छान ! सुंदर नाटक आहे. अगदीं माझ्या मनांतल्या सारखं आहे !”

नाटक वाचीत असतांना ते निर्विकार राहिल्यामुळं माझ्या मनावर जो परिणाम झाला होता तो या उद्गारांनीं एकदम नाहींसा झाला. म्हैसकर आधींच खूष होते. मी नाटक वाचीत असतां गोरे आणि सोहनी एकमेकांना डोळा घालून समाधान व्यक्त करीत होते ते मला दिसत होतं. जनुभाऊंचा निकाल ऐकतांच दोघांचीही जीभ सैल झाली आणि दोघेही मुक्तकंठानं माझी तारीफ करूं लागले.

“ आतां जा म्हणावं केश्या !” सोहनी उद्गारले, “ आतां हें नाटक घेऊन आपण दणकावून मुंबईपुणं गाठूं.”

“ असा उतावीळ होऊं नकोस राजा,” जनुभाऊ म्हणाले, “ नाटक अजून पुरं व्हायचं आहे—” माझ्याकडे वळून ते म्हणाले, “ हें नाटक बसवायचं म्हटलं तर निदान सहा महिने तरी लागतील. तुम्हांला यावं लागेल आमच्या-बरोबर. इथनं आम्ही चिपळूणला जाऊन घाटावरून खानदेशांत जाणार आहोंत. तुमची यायची तयारी आहे ?—” मी एकदम ‘ हो ’ म्हटलं तेव्हां ते म्हणाले,

" नाटक चांगलं आहे, कल्पना चांगली आहे, रचना चांगली आहे, पदंसुद्धां मला आवडलीं पण अजून यांत पुष्कळ डागडुजी केली पाहिजे. तुम्ही अन् मी खूपखूप वेळ बसलं पाहिजे या नाटकावर. सध्यां मी माझ्या घरप्रपंचाच्या कामांत बराच गुंतलों आहें. त्यांतून मोकळा होतांच तुम्हांला बोलावणं पाठवतों. तुम्हीं आलांत कीं आपण कामाला लागूं. "

साऱ्या गोष्टी मी कबूल केल्या. जनूभाऊ डागडुजी करणार म्हणजे काय, याची मला कल्पना नव्हती. माझ्या मतें होतं ते नाटक निर्दोष होतं. पण आतां मला आशा सुटली होती आणि त्याबरोबरच मनांत एक प्रकारची खळबळही उत्पन्न झाली होती. लिहिलं आहे त्यांत फरक करायचा नाहीं असं अभिमानानं वाटत असलं, तरी रंगभूमीच्या सर्वांगीण गरजांबद्दल असलेल्या माझ्या अभिज्ञतेच्या तुटपुंजेपणाची मला खात्री होती.

यापूर्वी मी नाटकं बसवली होतीं खरीं पण तीं गांवकीची होती. हे धंदेवाईक मंडळीचं नाटक बसवायचं होतं. ती मंडळीही मोठी नाणावलेली होती. त्यांच्या दर्जाला शोभेल असंच तें नाटक झालं पाहिजे होतं याची मला जाणीव होती. म्हणूनच त्या तारुण्यांत मुसमुसणारा माझा अभिमान बाजूला टाकून मी जनुभाऊंच्या प्रस्तावाला संमति दिली.

दुसऱ्याच दिवशीं जनुभाऊ निघून गेले आणि म्हैसकर यांनी मला पुन्हां बोलावणं पाठवलं. या बैठकीत म्हैसकर, गोरे आणि राजारामबापू सोहनी एवढेच हजर होते. नाटक लवकर बसवायला घ्यावं असं या तिघांनाही वाटत होतं. पण जनुभाऊ त्या बाबतींत घाई करायला तयार नव्हते असं त्यांच्या बोलण्यावरून मला कळलं.

त्या त्रिवर्गांना मात्र नव्या नाटकाबद्दल घाई झाली होती. कंपनींतून फुटून गेलेल्या केशवप्रभृति मंडळींनीं नवी नाटक कंपनी काढायला सुरवात केल्याची बातमी आली होती. त्यांची कंपनी मुंबईत येण्यापूर्वी नवीन नाटक घेऊन आपण आधीं मुंबई गांठावी असं गोरे आणि सोहनी यांना वाटत होतं. म्हैसकरही त्यांच्यांशीं सहमत होते. म्हणून म्हैसकरांनीं एक नवा प्रस्ताव केला. ते म्हणाले, "शेक्सपिअरचं 'टेम्पेस्ट' नाटक संगीतस्वरूपांत आणावं असं फार दिवस माझ्या मनांत

आहे. शक्य तितक्या लौकर तें लिहून तुम्हीं जर तयार करून द्याल तर ‘ कुंजविहारी’च्या पूर्वी तें बसवायला घेऊं. शेक्सपिअर म्हटला कीं जनुभाऊंना कांहीं तक्रार करतां यायची नाहीं. किती दिवसांत तयार कराल तें नाटक ?”

मी ‘ टेम्पेस्ट ’ वाचलं होतं—नव्हे, मला आवडलेल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांपैकीं तें एक होतं. अर्थात मी त्या प्रस्तावाला संमति दिली पण मुदत मला सांगतां आली नाहीं. दोनतीन दिवस बसून आम्ही पात्रांची योजना ठरवली. ‘ कुंजविहारी ’ नाटकांत घातलेल्या चाली या नाटकांत मला घ्यायच्या नव्हत्या. मला ज्या कांहीं चाली माहित होत्या त्या मी माझ्या चोरट्या आवाजांत म्हणून दाखवण्याचा प्रयत्न केला, तो गोऱ्यांना तेवढा कळला. इतर कुणी असता तर त्यानं त्यावेळीं माझी थट्टाच केली असती. पुढं गोऱ्यांनीं कांहीं चाली सांगितल्या, कांहीं राजारामबापूंनीं सांगितल्या, त्या मी टिपून घेतल्या. एकदोन दिवसांतच ते चिपळूणला जाणार होते. नाटक तयार होतांच तें चिपळूणला घेऊन येण्याची कबुली देऊन मी घरीं येऊन कामाला लागलों.

शेक्सपिअरचं भाषांतर करण्याइतकं इंग्रजीवर आपलं प्रभुत्व आहे असं मला वाटत नव्हतं, म्हणून त्या कामीं त्यावेळीं कॉलेजांत असलेले आणि रजेत घरीं आलेले माझे मित्र उमाकांत श्रीरंग देसाई (त्यांना आम्ही बळिराम म्हणत असूं) यांचं सहाय्य मी घेतलं. रावसाहेब काळे हेही मी केलेलं भाषांतर वाचून वेळोवेळीं तपासून पहात. अशा रीतीनं दिवसा ऑफिसचं काम आणि सारी रात्र नाटक लिहायचं काम करून, एक आठवड्यांतच शेक्सपिअरच्या ‘ टेम्पेस्ट’ला मी ‘ मुक्त-मरुता ’ या नावाखालीं मराठी स्वरूप दिलं.

३१ :: :: पहिला पदक्षेप

नाटक घेऊन मी आणि बळिराम चिपळूणला गेलों. नाटकाचं वाचन झालं— नाटक सर्वांना पसंतही पडलं. इतक्या लवकर पदांसह नाटक तयार झाल्याचं

पाहून सर्वांनींच माझं कौतुक केलं. बळिरामच्या साह्यावांचून हे काम इतक्या लवकर पुरं झालं नसतं हें सांगण्यासाठींच मी त्याला बरोबर घेऊन गेलों होतों. स्वदेशहितचिंतक मंडळींतील त्या वेळच्या अंतर्गत कलहाची कल्पना मला या भेटींत आली. केशव गेल्यामुळं आपलं प्रस्थ माजावं असा सोहनींचा डाव होता. ते मूळपासून त्याच कंपनींतले. गोरे मुळचे किर्लोस्करांतले पण जनुभाऊंनीं त्यांना त्या कंपनीतून फोडून मुद्दाम आणलं होतं—म्हणूनच सोहनींची त्यांच्यांशीं चुरस होती. गोरे आतां स्त्रीपार्ट करण्याच्या परिस्थितींत राहिले नव्हते. सोहनी स्त्रीपार्टाला लायक होते असं नव्हे, पण लोकप्रियता स्त्रीपार्ट्यांकडेच वळत असते अशी कल्पना असल्यामुळं त्यांनीं ‘ टेम्पेस्ट ’ मधल्या एरियलच्या भूमिकेला मी स्त्री बनवलं होतं त्याचा फायदा घेण्याचं ठरवलं. या योजनेला गोऱ्यांचाही विरोध नव्हता. विष्णूच्या वाट्याला नायिका या नात्यानं ‘मिरांडा’चं काम जरी आलं असतं तरी नाटकांत आकर्षण होतं तें ‘ मरुता ’ (एरियल) या भूमिकेचं. मला ती योजना फारशी पटली नाहीं. पण दुसरी कांहींच योजना होणं शक्य नव्हतं हेंही मला दिसत होतं म्हणून मी या पात्रयोजनेला कबुली दिली.

‘ टेम्पेस्ट ’ नाटक घेण्याच्या बाबतींत म्हैसकर जरी पहिल्यानं फार उत्सुक होते, तरी या सर्व प्रकारानंतर त्यांचं त्या नाटकावरचं मन उडालं असावं असं चिपळूणहून निघतांना मला वाटलं. शेवटचा निकाल जनुभाऊंच्या हातीं होता. त्यांच्या हुकमावर साऱ्याच गोष्टी अवलंबून राहिल्या होत्या.

कंपनी चिपळूणहून घाटावर गेली पण बरेच दिवस कुणाकडून मला कांहीं पत्र आलं नाहीं. झाला तो साराच व्यवहार ‘ नाटकी ’ होता असं समजून मी स्वस्थ राहिलों. नाटककार होण्याची ईर्ष्या आतां संपली असंच त्यावेळीं मला वाटलं.

दोन तीन महिने गेले आणि एके दिवशीं अचानक म्हैसकर यांचं पत्र आलं. त्यांनी धुळे इथं मला बोलावलं होतं. रजा मिळाल्याशिवाय चट्कन् निघून जाणं शक्य नव्हतं. रजा मिळणं अशक्य होतं असं नाहीं. पण मोठ्या मुदतीची रजा घेतली तर पगाराचं नुकसान होणार होतं. त्यावेळीं मला पगार सारा तीस रुपये होता. कुटुंबांत सहासात माणसं होतीं. माझ्या गैरहजेरींत घराकडे पहायला दुसरं कुणीच नव्हतं. व्यवहाराची गोष्ट त्या पत्रांत मुळींच नव्हती. रत्नागिरीहून

धुळयाला जायचं म्हणजे ती खर्चाची बाबही माझ्या दृष्टीनं मोठी होती. संचय कांहींच नसल्यामुळं मागं राहाणाऱ्या माणसांची व्यवस्था करणं आवश्यक होतं.

रजेचा अर्ज केला खरा पण जावं कीं न जावं याचा निश्चय होत नव्हता. त्यावेळीं माझ्या आईप्रमाणेंच माझ्या पत्नीनंही मला उत्तेजन दिलं नसतं तर मी कदाचित् तो नाद सोडून दिला असता. जावं न जावं असा विचार करीत असतां म्हैसकरांकडून तार आली. तार आली त्यामुळंच मनाला एक प्रकारचा धीर आला. कंपनीच्या जरूरीची जाणीव उत्पन्न झाल्यामुळं वादळांत तारूं लोटायचं ठरवून कोणत्याही प्रकरची अनुकूलता नसतांना तीन महिन्यांची रजा घेऊन मी धुळयाचा मार्ग गांठला.

माझे मित्र लक्ष्मणराव साळवी त्यावेळीं मुंबईला होते. पोस्टांतील नोकरी सोडून ते आतां जी. आय. पी. रेल्वेंत राहिले होते. त्यावेळीं त्यांनाही लेखनाची आवड नवीनच उत्पन्नच झाल्याचं मला दिसून आलं. किरकोळ लेखांप्रमाणेंच त्यांनीं त्यावेळीं एक नाटक लिहायला घेतलं होतं. ते परळ विभागांत रहात होते. लोकमान्य टिळकांना त्यावेळी शिक्षा झालेली असल्यामुळं परळ विभागांत त्यावेळीं दंगा सुरू झाला होता. मला वाटतं गिरणविभागांतला (गिरणगांव हें त्या विभागाला मी दिलेलं नांव त्यावेळीं प्रचारांत नव्हतं) हा पहिलाच संप असावा. त्या संपांत माझे मित्र डॉ० साळुंके हे पुढारी होते. त्या भानगडींत गुंतल्यामुळं मी धुळें विसरलों. कांहीं दिवस मुंबईतच राहिलों. पुन्हां म्हैसकरांकडून तार आली तेव्हां एकदांचा धुळयाला जायला निघालों.

त्यापूर्वीं मी धुळें पाहिलं नव्हतं. या रुक्ष आणि ओसाड दिसणाऱ्या गांवांत नाटकमंडळीला उत्पन्न होत असेल कीं काय याची मला शंका वाटली.

नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडी अशी ती माझी पहिलीच वस्ती होती. मला घेण्यासाठीं म्हैसकर स्टेशनवर आले होते. त्यांच्याबरोबरच माझे दापोलीचे एक मित्र भाऊराव देवरुखकर हे आलेले पाहून मी चकीत झालों—त्याहूनही ते कंपनींत राहिले आहेत असं कळलं तेव्हां तर मला कमालीचं आश्चर्य वाटलं.

त्या पहिल्या दिवशीं विशेष कांहीं घडलं नाहीं. कंपनीच्या त्या खानदानी व्यवहारांत मला चुकल्याचुकल्यासारखं वाटत होतं. सारे लोक माझ्याशीं अदबीनं

वागत होते खरे पण मी एक कुठलं तरी 'कोंकणचं जनावर' आहें अशी कल्पना करून माझ्या पाठीमागं माझी टायली करीत होते असं मला दिसून आल्यावांचून राहिलं नाहीं.

तो नाटकाचा दिवस होता. रात्रीं नाटकांत काम करणारी मंडळी नाटकापूर्वी जेवीत नसे म्हणून थिएटरशेजारीं असलेल्या त्या बंगल्यांत मीच एकटा राहिलों होतों. माधवराव मोघे या नांवाचे एक हिंदी 'कवि' हिंदी नाटक बसवण्यासाठीं कंपनींत आले होते. त्यांची आणि माझी म्हैसकरांनीं गांठ घालून दिली होती. जेवण उरकल्यावर ज्यावेळीं आम्हीं थिएटरांत गेलों त्यावेळीं म्हैसकरांनीं मला थिएटरच्या अंतर्गृहांत नेलं. 'जनुभाऊ रंगपटांत आहेत त्यांच्याबरोबर बसायला चला.' असं ते म्हणाले त्यावेळी मला जुनी आठवण झाली. हा स्वदेशहितचिंतक मंडळीचा रंगपट! याच रंगपटांत प्रवेश करण्यासाठीं मला याच म्हैसकरांच्या हातची थप्पड आणि तोंडची शिवी एकाकाळीं मिळाली होती, याची चट्कन आठवण होऊन मी म्हटलं, "छे, छे, तुमच्या रंगपटांत मी प्राण गेला तरी येणार नाही. निदान नाटककार या नात्यानं तरी ती शोभा व्हायला नको."

माझ्या त्या उद्गारांचा अर्थ म्हैसकरांना कळेना. ती पूर्वीची हकिकत सांगितली त्यावेळीं ते पोट धरधरून हसूं लागले. त्यांना ती विशिष्ट बाब चांगलीशी आठवत नव्हती. रंगपटांत शिरायचा प्रयत्न करणाऱ्या बऱ्याच मुलांना बऱ्याच ठिकाणीं त्यांनीं थपडा दिलेल्या असल्यामुळं त्यांतला मी कोण हें आठवणं त्यावेळीं त्यांना शक्य नव्हतं.

अर्थात आम्हीं रंगपटांत गेलो—तिथं बसलों–अर्थातच म्हैसकरांनीं मला थप्पड लगावली नाहीं–एवढंच नव्हे, तर त्यापूर्वीच्या साऱ्या हकिकतीची सर्वांच्या माहितीसाठीं मला पुन्हां एकदां उजळणी करावी लागली.

एकदोन दिवस विश्रांति घेऊन मी आणि जनुभाऊ नाटकाच्या चर्चेसाठीं बसलों. हा प्रसंग मला अनपेक्षित होता असं जरी म्हणतां येत नाहीं तरी या चर्चेची मजल मात्र एकदम माझ्या अपेक्षेबाहेर जाऊं लागली. सुरवातीपासूनच जनुभाऊंनीं माझं म्हणणं खोडून काढायला सुरवात केली. माझा स्वाभाविक तापटपणा एकदम उसळून उठून मी कांहीं तरी अविचार करून बसेन असं मला वाटूं लागलं.

या चर्चेच्या वेळीं मधूनमधून बसायचा अधिकार फक्त म्हैसकरांनाच होता असं मला दिसून आलं. गोरे किंवा सोहनी आले तर जनुभाऊ एकदम चर्चा बंद करीत असत आणि ते बसलेले असेपर्यंत पुन्हां चर्चेला सुरवात होत नसे. माझी मनःस्थिती म्हैसकरांच्या ध्यानीं आली. त्यानी मला बाजूला घेऊन सांगितलं, 'तुम्हांला पहिल्यानंच मी सूचना द्यायला पाहिजे होती. जनुभाऊंच्या स्वभावाची तुम्हांला कल्पना नाही. ते बुद्धिवान आहेत, कर्तबगार आहेत पण आपण सर्वज्ञ आहें असा जो त्यांचा समज झाला आहे तो मात्र चुकीचा आहे. वेदांतावरील ग्रंथ वाचायचा हल्लीं ते आव आणीत असतात. त्यांतली इकडली तिकडली परिभाषा उचलून त्यांनीं तुमच्याशीं चर्चा करायला सुरवात केली आहे, हें मी रोज पाहतों आहें. या हातचलाखीला फसूं नका. ते म्हणतील तें कबूल करा—तोंडानं कबूल करा पण आपल्या लिखाणांत कांहीं फरक करूं नका. त्यांच्या सांगण्याप्रमाणें आपण फरक केला आहे असं तुम्हीं त्यांना भासवून दिलं की झालं !—"

म्हैसकरांचा हा उपदेश माझ्या पथ्यावर पडला. जनुभाऊंनी सूचना केल्या म्हणजे त्या अनुरोधानं बऱ्याचशा वेड्यावांकड्या दुरुस्त्या करून मी तो भाग यांना वाचून दाखवीत असें. अर्थात तो त्यांना पसंत पडत नसे. मग ते आणखी चर्चा करूं लागत. ती चर्चा पूर्वींच्या चर्चेशीं आणि सूचनांशीं अगदींच विसंगत असे. ही त्यांची चर्चा अगदी भक्तिभावानं ऐकून घेऊन ' आतां माझ्या ध्यानांत आलं ! ' असं कांहीं तरी म्हणत असें आणि मूळ लिहिलेला प्रवेश पुन्हां एकदां तशाच्या तसाच लिहून काढून वाचून दाखवीत असें–आणि तो वाचून दाखवतांच 'आतां कसं बरोबर जुळलं ? ' असा शेरा त्यांनीं मारला कीं तेवढा भाग नक्कल करण्यासाठी दिला जात असे. ही माझी हातचलाखी फक्त एक म्हैसकरांनाच माहित होती. जनुभाऊ माझ्याकडून आपल्याला हवातसा फरक करून घेत आहेत, जें नाटक बसवायला येणार आहे त्याचं श्रेय जनुभाऊंनाच आहे, असा इतर सर्वांचा—एक म्हैसकर खेरीज करून—समज होत असे. आणि तसा सर्वांचा समज व्हावा म्हणून जनुभाऊही वेळोवेळीं सर्वासमक्ष मला उपदेशामृताचे डोस पाजीत.

हे सर्व प्रकार करतांना माझ्या मनाला यातना होत होत्या. नोकरीवर असतांना जर असं कांहीं झालं असतं तर मी रजा घेऊन नाटक बसवायला

आलों नसतों. जनुभाऊंची ही चर्चा केव्हां केव्हां इतकी मूर्खपणाच्या सीमेला जाई, कीं नाटकाची चोपडी फाडून तडक निघून रत्नागिरीला जावं असं त्यावेळीं माझ्या मनांत येई.

पण मी गुंतून पडलों होतों. रजा घेऊन कंपनींत आलों होतों. आतां नाटक न बसतां परत जाणं म्हणजे नामुष्की होती. त्या नामुष्कीच्या भीतीनंच मी हा सारा अपमान मुकाट्यानं सहन करीत होतों.

अशा रीतीनं दोन अंक कायम करण्यांत आले आणि गणेशचतुर्थीच्या दिवशीं धुळ्याच्या थिएटरांत ' कुंजविहारी ' नाटकाचा मुहूर्त झाला.

मुहूर्त झाला खरा पण त्या दिवशीं मी नुसतं नाटक वाचून दाखवलं. पात्रांची यादी त्या दिवशीं लागली नव्हती. वास्तविक ती यादी त्याच दिवशीं लागली पाहिजे होती पण आधल्या रात्रीं पात्रांच्या यादीच्या बाबतींत जनुभाऊ आणि राजा सोहनी यांची कांहीं तरी चकमक माझ्या गैरहजेरींत झाली असं मला गोऱ्यांकडून कळलं. माझी बैठक गोऱ्यांच्या खोलीत असे. विष्णु पागनीस आणि गोऱ्यांचा पुतण्या बोव्या हे दोघेही तिथंच असत. त्यांच्याकडूनच ही बातमी आम्हांला लागली.

मुहूर्ताचा विधि झाल्यानंतर सोहनीच्या खोलींत बैठक भरली. या बैठकीला मी, जनुभाऊ, गोरे, सोहनी आणि म्हैसकर एवढेच होतों. सोहनींचं म्हणणं असं होतं, कीं कृष्णाचं काम आपल्याला द्यावं आणि राधेचं काम त्यांच्या मर्जींतल्या बाळकृष्ण साठे याला द्यावं.

माझ्यासमोर सोहनींनीं ही योजना मांडली. त्या योजनेला जनुभाऊंचा पाठिंबा होता हें पाहून मी आश्चर्यचकित झालों. कृष्ण लहानच असला पाहिजे हा माझा आग्रह होता. कृष्ण किती लहान आहे याचा स्पष्ट उल्लेख नाटकांत नव्हता—मला तसा तो करायचाही नव्हता. प्रत्यक्ष दृश्यांतून वयोभेदाचा परिणाम प्रेक्षकांना स्पष्टपणें दिसावा अशी माझी कल्पना होती. गोरे आणि म्हैसकर माझ्या बाजूचे होते. पण गोरे जनुभाऊंसमोर निश्चितपणें बोलायला केव्हांही भीत असत. म्हैसकरांची पद्धत अशी होती, की जनुभाऊ आपली बाजू मांडू लागले कीं पहिल्यानं होहो म्हणत जायचं, त्यावेळीं त्यांना विरोध करायचा

नाहीं, आणि त्यांचं बोलणं संपताच मग आपली बाजू पुढं मांडायची. अशानं बहुधा त्यांचा कार्यभाग होत असे, पण या प्रकरणीं म्हैसकरांना ते बोलूंच देईनात.

कांहींतरी कारणामुळं जनुभाऊंचं हें धोरण झालं होतं असा मला संशय आला. गोरे आणि सोहनी यांच्या मधली तेढ शक्य तेवढी वाढवावी असाच त्यांचा उद्देश असावा. नाटक मंडळी चालवण्यासाठीं पहिल्यापासूनच ते 'ब्रिटिश पॉलिसी' वापरीत असत. ही असली पॉलिसी वापरण्याच्या पायींच केशवप्रभृति मंडळी कंपनींतून निघून गेली होती. केशव म्हणजे जनुभाऊंच्या गळ्यांतला ताईत होता. तीन वर्षांचा असतांनापासून तो स्वदेशहितचिंतक मंडळींत आला होता. पोटच्या गोळ्यापलिकडे मानून जनुभाऊंनीं त्याचं संगोपन करून त्याला शिक्षण देण्यासाठीं आपला सारा जीव खर्ची घातला होता. त्यांचं सर्वस्व केशवच्या ठायीं गुंतून राहिलं होतं. वीरकर मास्तर हे जनुभाऊंचे अगदीं निकटचे आप्त—जनुभाऊंच्या जाचाला कंटाळून त्यांनीं कंपनींत फाटाफूटीचा कट करायला सुरवात केली. आंतून कारवाया चालल्या होत्या. त्यांच्यावर टेहळणी करण्यासाठीं जनुभाऊंनीं केशवची योजना केली होती. पहिल्यापहिल्यानं केशव प्रामाणिकपणें या कारवायांच्या बातम्या जनुभाऊंना कळवीत होता. पण पुढं हळू हळू वीरकर मास्तरनीं त्याला आपल्या बगलेंत मारला. सोहनी आणि म्हैसकर यांनीं ही परिस्थिति जनुभाऊंच्या नजरेला आणली पण त्यांचा केशववर निस्सीम विश्वास होता. स्वतः कंपनीची मालकी सोडून त्यांनीं त्याचवेळीं केशव, सोहनी, गोरे, जनुभाऊंचे बंधु गणपतराव उर्फ अण्णा निमकर यांना प्रत्येकीं तीन आणे, म्हैसकर यांना दीड आणा, आणि दीड आणा रिझर्व फंड आणि एक आणा धर्मादाय अशी वांटणी करून इतक्या मंडळींना एक प्रकारें मालकी दिली होती. एका काळीं नागपूर मुक्कामीं शंकरराव मुजुमदार यांनीं केशवला फोडून किर्लोस्कर मंडळींत नेण्याचा जो प्रयत्न केला होता आणि ज्यामुळं लागलेलं नाटक टाकून केशवला घेऊन एकदम मंडळीचा मुक्काम नागपूराहून हलवावा लागला होता, त्या प्रकाराचा सूड उगवण्यासाठीं म्हणून जनुभाऊंनीं कृष्णराव गोरे यांना किर्लोस्कर मंडळींतून फोडून आणलं होतं. कोल्हटकरांबद्दल अप्रेम असतांनासुद्धां कृष्णराव गोऱ्यांचं वर्चस्व प्रस्थापित व्हावं म्हणून त्यांनीं गोऱ्यांच्या आग्रहावरून 'मूकनायक' नाटक सुद्धां बसवलं.

पण गोऱ्यांना मालक केलं तेव्हां मात्र सोहनीप्रभृति मंडळी चिरडीला गेली. वीरकर मास्तरनीं फाटाफुटीचा कट केला तोही जनुभाऊंच्या याच कारवाईमुळं.

पण सतरा वर्षं वयाच्या केशवला मालक केल्यामुळं तो आतां आपल्या मुठींत पक्का आला आहे असा जनुभाऊंचा समज झाला होता. फाजिल आत्मविश्वासाच्या या वृत्तीनंच जनुभाऊंना दगा दिला आणि केशव जाऊन वीरकर मास्तरनां मिळाला. जनुभाऊंच्या नजरेला ही गोष्ट पुराव्यानिशीं आणून दिली तेव्हां त्यांनीं त्याला ' चंद्रसेना 'कार डोंगरे यांच्याकडे अलिबागला नेऊन ठेवलं. पण त्या भोळ्या माणसाच्या हातावर तुरी देऊन कंपनींतून फुटून गेलेल्या वीरकर प्रभृति मंडळींना जाऊन केशव मिळाला आणि तेंच मंडळीला गंडांतर झालं.

प्रत्यक्ष असा अनुभव आला, तरीही माणसांत फाटाफूट करून डाव खेळण्याची वृत्ति जनुभाऊंना सोडतां येत नव्हती. त्याच या वृत्तीचा परिणाम मला भोगावा लागणार असं मला स्पष्ट दिसून आलं. पुन्हां नाटकाला खो बसण्याचा प्रसंग आला आहे असं मला वाटलं. ज्या मूळ कल्पनेवर नाटक उभारलं होतं ती कल्पना–म्हणजे कृष्ण शक्य तितका अल्पवयी दाखवणं—टाकतां येणं शक्य नव्हतं. बाळकृष्ण साठे याला राधेची भूमिका द्यायची माझी तयारी नव्हती. त्यावेळीं तो अगदींच एकलकोंड्या वृत्तीनं रहात होता. त्याचा मुक्काम चोवीस तास सोहनींच्या खोलींत असे. कंपनींतील माणसं त्याला राजा (राजा सोहनी) ची हंसपालिका राणी म्हणत असत. खोलींत बसून तो फार सुंदर गाई. पण रंगभूमीवर रंगून येतांच त्याचा आवाज एकदम त्याच्या काबूंतून सुटे. शिवाय त्याला पोक काढून उभं रहाण्याची मोठी वाईट खोड होती. शारीरिक व्यंग आणि सभाकंप असलेल्या या नटाला राधेचं काम द्यायची माझी मुळींच तयारी नव्हती.

कुणाच्याही रागाची पर्वा न करतां मी माझं हें मत स्पष्टपणें बोलून दाखवलं तेव्हां जनुभाऊ चिडले. सोहनीचा तर भडकाच उडाला. वाटेल तें झालं तरी अशा रीतीनं नाटकाचा विचका होऊं द्यायचा नाहीं असा माझा निश्चय होता.

भांडण विकोपाला जाऊन मुहूर्ताच्याच दिवशीं नाटक रद्द करण्यांत येणार असं मला वाटलं. राधेच्या कामासाठीं विष्णु पागनीसचं नांव मी सुचवतांच सोहनी उसळून उठले. ते म्हणाले, " राधा मोठी आणि कृष्ण लहान दिसायला हवा असं

तुम्ही म्हणतां आणि तुम्हीच या सोळा वर्षांच्या कारट्याचं नांव राधेसाठीं सुचवतां हें आश्चर्य आहे. गोऱ्यांच्या खोलींत राहिल्याचा हा परिणाम दिसतो. तिथं बसून तुम्ही हे कट केले आहेत ! ”

या अनपेक्षित आरोपानं माझं मस्तक भणभणून उठलं, ‘ माझं नाटक बसवायचं नाहीं. मी उद्यां निघून जातों ! ’ असं म्हणून मी त्या बैठकींतून उठून निघून गेलों. अब्रू गेली तरी हरकत नाहीं पण नाटकाच्या मूळ कल्पनेची विटंबना होऊं द्यायची नाही, हा माझा निश्चय होता.

३२ :: :: तालमीला सुरवात

निघून जायचं मी ठरवलं खरं पण निघून जाण्यापुरते पैसे माझ्या खिशांत नव्हते. नाटक बसवायचं नाहीं म्हटलं तर कंपनीकडे पैसे मागायलाही तोंड नव्हतं. प्रख्यात ‘ कवि विनायक ’ यांच्याशीं तिथंच माझा परिचय झाला होता. मुहूर्ताच्या वेळीं ते हजर होते. त्यांच्याकडून पैसे उसने घेऊन निघून जायचं, असं मी ठरवलं. ज्वालामुखीसारखा धुमसत मी तो दिवस काढला.

दुसऱ्याच दिवशीं सकाळीं पुन्हां बैठक भरली आणि जनुभाऊंनीं मला बोलावणं पाठवलं. जाऊं नये असं मनांत येत होतं तरीही—एक प्रकारें आशाळभूतपणानं —मी गेलों.

गेलों त्यावेळीं मला असं दिसून आलं, कीं म्हैसकर यांनी आदल्या रात्रीं जनुभाऊंची जशी समजूत घातली होती तसंच सोहनींचं डोकंही त्यांनीं ताळ्यावर आणलं होतं. मागल्या वादविवादाचा यत्किंचितही उल्लेख न करतां आम्हीं यादी करायला बसलों त्यावेळीं कृष्णाच्या कामासाठीं कुणाचंच नांव ठरवतां येईना. दत्तू केळकर, रामू केळकर, बोव्या गोरे या मुलांना काम देऊन चांचणी घ्यायचं ठरलं. रत्नागिरीच्या मुक्कामीं ‘ मूकनायक ’ नाटकांत कुमाराचं काम करणारा बाबू हा मुलगा कंपनींतून निघून गेला असल्यामुळं ही आपत्ति ओढवली होती.

" पेंद्याचं काम मी करणार ! " रागारागानं सोहनी म्हणाले. " तेंच काम मी तुमच्यासाठीं योजलं होतं ! " असं मी सांगितलं त्यावेळी भडकून उठून सोहनींनीं माझ्यावर अद्वातद्वा तोंड टाकलं. मी शांतपणानें त्यांना सांगितलं, " तुम्हांला अजून अंदाज आला नाहीं राजरामबापू. वाचतांना क्षुल्लक दिसलं तरी हें काम फार महत्त्वाचं आहे. या कामाच्या जोरावर जर तुमचा लौकिक झाला नाहीं तर यापुढं नाटक लिहिण्यासाठीं मी लेखणी उचलणार नाहीं अशी प्रतिज्ञा करतों. "

एक म्हैसकरांखेरीज माझं हें विधान कुणाला पटलं नाहीं—जनुभाऊंनासुद्धां पटलं नाहीं. कृष्णासाठीं चांगलासा मुलगा मिळवायचा प्रयत्न करायचा, तोंपर्यंत बोव्याला कृष्णासाठीं उभा करायचा, असं ठरवून तालमीला सुरवात झाली. नाटकासाठीं मला कांहीं गुजराती चाली पाहिजे होत्या. लहानपणापासून किर्लोस्कर मंडळीत असलेले आणि गोविंदराव टेंबे यांचे गुरु भाचू भांडारे यांचे बाळाभाई नांवाचे शिष्य कंपनींत हार्मोनियम वाजवीत असत, त्यांनीं अशा कांहीं चाली दिल्या. मला आणि बाळाभाईना माहित असलेल्या अशा आणखी कांहीं चालीही निवडल्या आणि काम सुरू झालं.

पहिल्या अंकाच्या शेवटीं एक नाच घातला. तो माझ्या मूळ नाटकांत नव्हता. गुजराती पद्धतीनं हा नाच बसवावा असा माझा आग्रह होता. जनुभाऊचे भाचे आणि कंपनीचे तबलजी भास्करराव चौघुले यांनीं तो नाच बसवायला घेतला. संगीत रंगभूमीच्या इतिहासांत भास्कररावांच्या तोडीचा तबलजी झाला नाहीं. सप्तस्वराचे तबले समोर ठेवून स्वराला अनुसरून तबल्याच्या ठेक्यांतून गाण्याची साथ करण्यासाठीं एकाद्या लढवय्या वीराप्रमाणें साऱ्या तबल्यांवर थापा मारणारा त्यांचा हात पहाण्यासाठीं प्रेक्षक लोक आतुर असत. त्यांची ती गोंड्याची मुसलमानी टोपी, तबला वाजवीत असतांना दिलेला गोंड्याचा झटका आणि त्यावेळीं होत असलेले अंगविक्षेप मोठे प्रेक्षणीय असत. त्यावेळीं तबलजी प्रेक्षकांसमोर रंगभूमीच्या डाव्या बाजूच्या विंगेत बसत असे आणि हार्मोनियम उजव्या बाजूच्या विंगेत असे, म्हणूनच भास्कररावांची तबला वाजवण्याची ही अद्वितीय आणि असामान्य शैली ठळकपणें प्रेक्षकांच्या नजरेंत भरत असे. या भास्कररावांकडेच मी नाचायला शिकलों. आंतून कडी घालून खोलींत ते

मला नाचाचे धडे देत. कंपनींत तो एक थट्टेचा विषय होऊन बसला होता. पण ही कला मला शिकायची होती म्हणून कुणाच्या थट्टेची पर्वा मी केली नाहीं. तरीही कुणाच्या समोर नाचण्याचं धैर्य मात्र मला झालं नाहीं.

त्यावेळीं कंपनींत येणाऱ्या नाटककाराला 'कविराज' म्हणण्याची प्रथा होती. मला त्या शब्दाची चीड होती–अजूनही आहे. फक्त किर्लोस्कर मंडळीत मात्र नाटककाराला 'मास्तर' म्हणण्याची प्रथा आण्णासाहेबांपासून सुरू होऊन शेवटपर्यंत चालू होती. 'कवि' म्हटलेलं मला आवडत नाही असं पाहून केशवनं लहानपणापासून सुरू केलेलं 'मामा' हे संबोधन मला लावण्यांत आलें. तेव्हां-पासून मी 'मामा' झालों. मात्र त्यावेळीं मला 'वरेरकरमामा' असं म्हणत असत. केशव लहान असतांना त्यानं या 'मामा' संबोधनाची मजल कडोविकडीला नेऊन पोंचवली होती. एकदां तो, 'जनुमामा, पोस्त मागायला भंगीमामा आलाय !' असं म्हणाला होता तेव्हांपासून थट्टा होत होत 'मामा' हें उपपद स्वदेशहितचिंतक मंडळींत कंपनींतल्या आणि कंपनीबाहेरल्या साऱ्या सन्मान्य व्यक्तींना लावण्यांत येऊं लागलं. कंपनीतील हिंदी कवि माधवराव मोघे यांना मात्र कुणी 'मामा' म्हणत नसे. सर्व लोक त्यांना 'कविराज'च म्हणत आणि म्हैसकर केव्हां केव्हां लाडिकपणानं 'कवडा' या संबोधनानं त्यांचा गौरव करीत. हा म्हैसकरांचा शब्द मी पुढं बराचसा प्रचारांत आणला.

जनुभाऊंच्या नजरेखालीं मी स्वतः तालमी घेत असें. तालीम पद्धतशीरपणें कशी घ्यावी याचं शिक्षण मला जनुभाऊंकडूनच मिळालं. शब्दोच्चारापासून अक्षरो-च्चाराच्या स्पष्टतेपर्यंत उच्चारपद्धतीवर त्याचा मोठा कटाक्ष असे. अभिनयाच्या सूक्ष्म छटा दाखवण्यांत ते अगदीं सिद्धहस्त होते. एकच वाक्य ठराविक प्रकारें पुन्हां पुन्हां कितीही वेळ सांगितलं तरी त्याच्या उच्चारांत त्यांच्याकडून एवढासुद्धां फरक होत नसे. त्यावेळीं वाक्योच्चारावर माझा जनुभाऊंइतका ताबा नव्हता. ती तालिम मात्र मी जनुभाऊंकडूनच घेतली.

संगीताच्या शिक्षणांत ते फारच कडक असत. गाणाऱ्या पात्रांनीं जेवढं शिकवलं जाईल तेवढंच गायचं, त्याच्यापेक्षां आपल्या अकलेनं एक तसुभरही बाहेर जायचं नाहीं, असा त्यांचा कटाक्ष असे. या बाबतीत ते त्यांच्या बरोबरीच्या असलेल्या गोरे आणि अग्या यांचीही कदर करीत नसत. पाश्चिमात्य पद्धतीप्रमाणे

लिहिलेली संगीत सुरावट, पाहून वाजवण्याची किंवा गाण्याची पद्धत जर इकडे असती तर ते गायन जितकं अचूक झालं असतं, तितक्याच अचूकपणें गाण्याची कडक शिस्त त्यांनीं प्रत्येक पात्राला लावलेली होती.

' कुंजविहारी 'च्या तालमी सुरू असतांना जनुभाऊंनीं ' सौभद्र ' नाटकाचं पुनरुज्जीवन करायला सुरवात केली होती. ' सौभद्र ' नाटकाचं म्हणण्यापेक्षां सुभद्रेच्या भूमिकेचं पुनरुज्जीवन ते करीत होते. कोणत्याही मराठी नाटक मंडळीनं ' सौभद्र ' नाटक केलं नाहीं तर त्या मंडळींचा दर्जा कमी समजला जात असे. आणि म्हणून केशव गेल्यानंतर ' सौभद्र ' नाटक बंद राहिल्याचं शल्य सर्वांच्याच मनाला लागून राहिलं होतं.

संध्याकाळच्या वेळीं रोज जनुभाऊ विष्णूला ' सौभद्रा 'तलीं पदं शिकवीत असत. गायक या नात्यानं ते स्वतः एकाद्या गवयाच्या तोडीचे नसले तरी गवयी निर्माण करण्याचं सामर्थ्य त्यांच्या अंगीं होतं. भाऊराव कोल्हटकरांच्या कारकिर्दीत ते किर्लोस्कर नाटक मंडळींत असल्यामुळं ' सौभद्र ' नाटकांतील अस्सल चाली त्याकाळीं त्यांनाच अवगत होत्या. केशवरावाला त्या त्यांनींच शिकवल्या होत्या, आणि आतां विष्णूनं त्या त्याच पद्धतीनं म्हणाव्या या कटाक्षानं ते मांडी मोडून त्याला शिकवायला बसले होते.

विष्णू पागनीसचा आवाज त्यावेळीं गोड होता, नाजुक होता, नखरेल होता; पण ' सौभद्रां 'तली पल्लेदार लावणी झेंपण्याची ताकद त्याच्या आवाजींत नव्हती. त्याच्या या आवाजींतूनच तो पल्लेदारपणा निघावा या हट्टानं जनुभाऊ त्याला मारूनकुटून शिकवीत होते. विष्णूखेरीज दुसरा कुणी मुलगा असता तर या शिकवणीपायीं पळून गेला असता. पण तोही महत्वाकांक्षी होता. प्रत्यक्ष रक्त पडेपर्यंत त्याच्यावर मेहनत घेणं सुरू होतं.

पुरेशी तयारी झाली असं वाटल्यावर जळगांव मुक्कामांतच जनुभाऊंनीं 'सौभद्र' नाटकाचा प्रयोग लावला. विष्णूनं आपली शिकस्त केली पण जनुभाऊंचं समाधान झालं नाहीं. तसं पाहिलं तर गंधर्व नाटक मंडळी निघाल्यावर बालगंधर्वांनीं सुभद्रेचीं पदं ज्या प्रकारानं म्हणायला सुरवात केली होती आणि तीं लोकप्रिय केलीं होतीं, त्यापेक्षां या प्रयोगांतील विष्णूचीं पदं यत्किंचितही कमी दर्जाची

झालीं नव्हतीं—किंबहुना सरसच झालीं होती असं म्हटलं तरी चालेल. पण जनुभाऊंच्या कसोटीला ती उतरलीं नाहींत. केशवच्या तोंडीनं तीं व्हावीं असा त्यांचा आग्रह होता. माझं समाधान मी व्यक्त केलं त्यावेळीं जनुभाऊंनीं मला खोडून काढलं. ते म्हणाले, " पदांच्या चाली ज्या प्रकारें म्हटल्या गेल्या पाहिजेत त्याच प्रकारें त्या झाल्या नाहींत तर तें नाटक न केलेलंच बरं. विष्णूला पेलतील अशा चाली आपण ' कुंजविहारीं 'त घातल्या आहेत. त्या चाली तो गाजवील. ' सौभद्रा 'च्या चाली भाऊरावांच्याच धर्तीनं झाल्या पाहिजेत. तशा होणं शक्य नाहीं हें मला दिसतंय आणि म्हणूनच यापुढं हें नाटक मी लावणार नाहीं. "

नाटकाच्या प्रयोगाबद्दल त्यावेळीं जनुभाऊसारख्या चालकाच्या दृष्टीत किती कांटेकोरपणा होता याची कल्पना या प्रसंगावरून येईल. पुढल्या काळांत या कसोटीनं नाटकं झालीं नाहींत म्हणूनच मराठी रंगभूमीवरील संगीताचं स्वरूप अत्यंत विकृत झालं आणि त्यामुळंच मराठी रंगभूमीची हानी झाली असं सिंहावलोकन करतांना मला वाटतं.

' स्वदेशहितचिंतकां 'च्या रंगभूमीवर जनुभाऊंचा संबंध असेपर्यंत ' सौभद्र ' नाटकाचा प्रयोग त्यानंतर झाला नाहीं.

धुळ्याच्या मुक्कामांत ' कुंजविहारी'च्या पहिल्या अंकाच्या तालमी सुरू होत्या. जळगांवला गेल्यावर कांहीं दिवसांनीं दुसरा अंक बसवायला सुरवात केली. पहिल्या अंकांत गोरे यांना काम नव्हतं. दुसऱ्या अंकापासून त्यांच्या तालमीला सुरवात झाली तेव्हां मात्र मीही आपला अधिकार गाजवायला सुरवात केली. रमण आणि राधा यांच्या प्रवेशाच्या बाबतींत जनुभाऊंच्या कल्पना मी चालूं दिल्या नाहींत. त्यामुळं रुसून ते कांहीं दिवस तालमीच्या वेळीं अगदीं मुखस्तंभासारखे बसत असत. एका अर्थी नटांनाही तें सुखावह वाटे. पण मी तालिम घेऊं लागल्यामुळं नटांवर माझी छाप पडते आहे असं दिसून येतांच, हा विरोध सोडून माझ्या कल्पनेप्रमाणें त्यांनीं तालमी घ्यायला ज्यावेळीं सुरवात केली त्यावेळीं त्यांच्या या अनपेक्षित पिछेहाटीबद्दल सर्वत्रांनाच आश्चर्य वाटलं.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे बंधु डॉ. दत्तात्रय कृष्ण (त्यांना दादा म्हणत) यांचा आणि जनुभाऊंचा चांगला स्नेह होता. श्रीपाद कृष्ण म्हणजे तात्या हे, त्यांचे चुलते वामनराव कोल्हटकर यांच्यासारखे सुधारकी मताचे असल्यामुळं जनुभाऊंचा जसा त्यांच्यावर राग असे तसेच दादा हे आपल्या वडिलांप्रमाणें मोठे दत्तभक्त असल्यामुळं जनुभाऊंना त्यांच्याबद्दल मोठा आदर वाटे. ही वडिलार्जित दत्तभक्तीची लहानशी चुणुक तात्यांच्या ' वीरतनय ' नाटकाच्या नान्दीतील साक्षींत दिसून आलेली आहे.

जनुभाऊंनी दादांना एक दिवसासाठीं मुद्दाम जळगांवला बोलावून घेतलं. पण तो नाटकाचा दिवस असल्यामुळं त्यांना तालिम पाहतां आली नाहीं. डॉक्टर असल्यामुळं दुसऱ्या दिवसापर्यंत रहाणं त्यांना शक्य नव्हतं म्हणून त्याच दिवशींच्या गाडीनं ते परत गेले; आणि अकोल्याला मी जाऊन त्यांना नाटक वाचून दाखवावं असं ठरलं.

दुसऱ्या दिवशीं मी आणि कृष्णराव गोरे अकोल्याला गेलों. स्वतः जावं अशी जनुभाऊंची इच्छा होती खरी पण त्यांचा स्वाभाविक शिष्टपणा या कामीं आड आला. विशेषतः मी गोऱ्यांना बरोबर नेलं याचं त्यांना वैषम्य वाटल्या-वांचून राहिलं नाही. पदं म्हणून दाखविण्यासाठीं कुणीतरी गाणारा बरोबर पाहिजेच होता तेव्हां त्याना उघड उघड तक्रार करतां आली नाही.

अकोल्याला जाऊन दादांना नाटक वाचून दाखवलं. गद्यभाग मी वाचीत होतों आणि गोरे पदं म्हणून दाखवीत होते. निर्विकार चेहऱ्यानं दादा तें नाटक ऐकत होते. अर्थात अंक दोनच होते.

दादांना नाटक फार आवडलं. त्यांनीं माझ्याशी नाटकाच्या विषयाची तपशीलवार चर्चा केली. त्या चर्चेनं त्यांचं पूर्ण समाधान झाल्यामुळं त्यांनीं दुसऱ्या दिवसापासून दवाखान्यांत येणाऱ्या प्रत्येक माणसासमोर नाटकाचा डांगोरा पिटायला सुरवात केली.

दादांचा दवाखाना म्हणजे एक 'समन्वयपीठ' होतं. राजकारणांतले जहाल-मवाळ-टवाळ, धार्मिक-अधार्मिक, भाविक-नास्तिक, अशीं सर्व प्रकारचीं माणसं एकाच वेळीं दादांच्या दवाखान्यांत गोळा होत असत आणि मनमोकळेपणानं सर्वांची चर्चा चाले. आमच्या या इकडल्या महाराष्ट्राच्या दृष्टीनं मला हें दृश्य विलक्षण वाटलं. त्यावेळीं जहाल आणि मवाळ हा भेद मोठा तीव्र होता. पण दादांच्या समोर बसून हे दोघेही जोरजोरानं कितीतरी वेळ एकमेकांना शिव्यागाळी करीत आणि वादाच्या शेवटीं, पूर्वीचा विरोध विसरून हंसतमुखानं एकमेकांच्या हातांत हात घालून जात असं पाहिलं, तेव्हां वऱ्हाड प्रांत हा महाराष्ट्रांत असला तरी अस्सल महाराष्ट्रापेक्षां वऱ्हाडांतील महाराष्ट्रीयांची मनोभूमि जास्त प्रांजल, जास्त सोज्वळ आणि जास्त दिलदार कशी आहे, याचा पहिला अनुभव मला दादांच्या दवाखान्यांत पहायला मिळाला.

परत आलों तेव्हां गोऱ्यांनीं सारी हकिकत जनुभाऊंना सांगितली. जनुभाऊ त्यावेळीं कांही बोलले नाहींत. पण साऱ्या श्रेयाचा वांटा एकटा मी घेऊन आलों याचं त्यांना वैषम्य वाटलं असावं. कारण त्यांनीं गोऱ्यांना विचारलं, " कशा रीतीनं मी नाटक तयार करून घेतलं यांच्याकडून, ते सांगितलंत का दादांना ? " गोऱ्यांनीं अर्थातच 'नाहीं' म्हटलं. एवढ्यावरून जो बोध घ्यायचा तो मी घेतला.

तात्यांच्या भेटीसाठीं मी तळमळत होतो. नुसत्या नाटकामुळंच नव्हे, पण त्यांच्या सर्व प्रकारच्या लेखनामुळं-टीकात्मक लेख, विनोदी लेख, कविता वगैरे-सर्व प्रकारच्या नव्या धर्तीच्या वाङ्मयामुळं माझा त्यांच्याबद्दलचा आदर असाधारण झाला होता. पण मी त्यांना भेटायला जावं अशी इच्छा प्रदर्शित केली असतांही जनुभाऊ मला जाऊं देईनात. त्यांना न विचारतां जावं म्हटलं तर जळगांव ते खामगांव प्रवास करण्याइतके पैसे माझ्या खिशांत नव्हते. गोरेसुद्धां माझ्याइतकेच तात्यांना भेटायला उत्कंठित झाले होते. गोऱ्यांना लोकप्रियता मिळाली ती तात्यांच्या नाटकामुळंच आणि म्हणूनच त्यांचा त्यांच्याबद्दल अगदीं अवास्तव आदर होता.

पण गोऱ्यांकडे तरी पैसे कुठं होते ? जनुभाऊंच्या हुकमाशिवाय कंपनीचे कारकून पेठे यांनीं, कुणाला–गोऱ्यांना–मालक असलेल्या गोऱ्यांनासुद्धां—एक

पैसाही दिला नसता. अशा असहाय स्थितींत आम्हीं दोघेही तात्यांच्या भेटीसाठीं तळमळत होतों.

जनुभाऊ एक आठवड्यासाठी गांवीं गेले अशी संधि साधून म्हैसकरांनीं कुठून तरी आम्हां दोघांच्या जाण्यायेण्यापुरते पैसे उभे केले. आम्ही एकदां तात्यांना भेटून यावं अशी म्हैसकरांचीही इच्छा होती. त्यांना स्वतःही यायचं होतं. पण जनुभाऊंच्या रोषाला पात्र व्हायची त्यावेळीं तरी त्यांची तयारी नव्हती.

आम्हीं दोघेही खामगांवला आलो—तात्यांच्या घरीं आलों. तात्यांना पहातांच मी त्यांच्या पायावर मस्तक ठेवलं तेव्हां मला जी धन्यता वाटली ती वर्णन करणं अशक्य आहे. कांहीं वेळपर्यंत मी नुसताच स्तब्ध बसून होतों. त्यांची गंभीर मुद्रा पाहून मला पहिल्यानं थोडं आश्चर्य वाटलं. त्यांच्याबद्दल मी केलेली कल्पना चुकली होती. अगदीं मोजक्याच शब्दांत अत्यंत गंभीर चेहरा करून एकाद्या परीक्षकाप्रमाणं मोठ्या कठोरपणानं निरनिराळे प्रश्न विचारून ते माझी परीक्षा घेत होते.

त्यांचीं नाटकं मला कां आवडली असा त्यांनीं प्रश्न केला तेव्हां मला साराच पाढा त्यांच्यासमोर वाचावा लागला. एकदां बोलायला सुरवात करतांच मी भान विसरून, एकादा मास्तर वर्गाला शिकवतो त्या थाटांत, बोलूं लागलों. माझं बोलणं पुरं झालं तेव्हां गालांत जीभ घालून ते उगीच थोडेसे हंसले, त्यावेळीं समाधानाच्या मुद्रेनं गोऱ्यांनी मला डोळा घातला. मला धन्यता वाटली. गालांत जीभ लोटून हळूच हसणं ही त्यांची समाधाननिदर्शनाची खूण होती.

"एकूण इतरांपेक्षां तुम्हीं माझ्या नाटकाकडे अगदीं वेगळ्या नजरेनं पहातां?" तात्या म्हणाले. " ती नजर चुकीची आहे का ? " मी विचारलं. "मुळींच नाहीं," तात्या म्हणाले, " कांहीं कांही बाबतींत ज्या गोष्टी माझ्यासुद्धां ध्यानांत आल्या नव्हत्या त्या तुम्हीं आज मला दाखवून दिल्या. एकंदरीत तुम्हीं माझ्या नाटकांचा अभ्यास काळजीपूर्वक केला आहे खास ! " माझा आनंद गगनांत मावेना !

तात्यांच्या भाषणावरून त्यांचं अंतरंग सहज कळणं कठीण जाई. त्यांचे कोणतेही उद्गार मनःपूर्वक आहेत कीं दिखाऊ आहेत हें सहसा सांगतां येत नसे. पण त्यावेळीं ती कल्पना मला नव्हती. कृष्णराव गोऱ्यांनीं मागाहून मला

ही कल्पना दिली तेव्हां मी बराच अस्वस्थ झालों. नाटकाची चोपडी आम्हीं येतांना बरोबर आणली नव्हती. जनुभाऊंच्या परवानगीशिवाय तसं करणं इष्ट नव्हतं म्हणून नाटकाचा तपशिलवार गोषवारा मी तात्यांना सांगितला आणि कृष्णरावांनीं पदं म्हणून दाखवलीं.

तीं पदं ऐकल्यावर मात्र त्यांचा चेहरा एकदम खुलला. अंतरीची वृत्ति लपवून ठेवण्याचा संयम त्यांना यावेळीं राखतां आला नाहीं. त्यांनीं मुक्तकंठानं पदांची तारीफ केली. पूर्वीचे उद्गार आणि पदं ऐकल्यानंतरचे उद्गार या दोहोंची तुलना केल्यावर गोऱ्यांनीं सांगितलेल्या विधानाचं प्रत्यंतर मला पटलं.

कांहीं कांहीं पदं त्यांनीं पुन्हां पुन्हां म्हणून घेतलीं आणि लगेच तीं त्यांनीं स्वतः म्हणून दाखवलीं त्यावेळीं मी थक्क झालो. पाठशक्तीप्रमाणेंच चालींतल्या बारीकसारीक लकबा इतक्या अचुकपणे उचलण्याची त्यांची धारणाशक्ति असामान्य होती यांत शंकाच नाहीं. त्या बैठकींत तरी मला असं वाटलं, कीं नाटकाच्या इतर रचनेपेक्षां नाटकांतल्या पद्यरचनेबद्दल आणि संगीताबद्दलच त्यांचा कटाक्ष जास्त तीव्रतेचा असावा.

आपल्या नाटकांतील चालीचा इतिहास त्याच वेळीं त्यांनी मला सांगितला. त्या चाली त्यांनीं स्वतः गोळा केल्या असा माझा समज होता. त्यांचं शिक्षण पुण्याच्या डेक्कन कॉलेजांत झालेलं असल्यामुळं मुद्दाम मुंबईला हारिल्याशिवाय त्यांना उर्दू, गुजराती नाटकांतील इतक्या चाली मिळवतां आल्या नसत्या.

पण वस्तुस्थिती अशी होती, कीं तात्यांचे वडील बंधू दादा मुंबईला मेडिकल कॉलेजांत असतांना त्यांनींच या साऱ्या चाली गोळा केल्या होत्या. उर्दू, गुजराती नाटकाचे दादा मोठे भोक्ते होते. त्यांचीही धारणाशक्ति तात्यांइतकीच असामान्य होती. कोणतीही चाल एकदां ऐकून ते बरोबर उचलीत असत. दादांनीं चाली गोळा करून त्या तात्यांना ऐकवायच्या आणि त्या असंख्य चालींतील वेंचक वेंचक चाली निवडून तात्यांनीं त्यांच्यावर पदं करायचीं, असं चालत असे. बऱ्याचशा कानडी चाली बेळगांवची प्रसिद्ध गायिका रंगासानी हिच्याकडून किर्लोस्कर मंडळीबरोबर गेल्यावेळीं त्यांनीं मिळवल्या होत्या. गुजराती चालीप्रमाणेंच दाक्षिणात्य संगीताची तात्यांना आवड असल्याचं पाहून मला समाधान वाटलं.

कारण तात्यांची नाटकं पहाण्याच्या पूर्वीच्या काळापासून मी या दोन्ही संगीत-पद्धतींचा मोठाच पक्षपाती होतों.

'कुंजविहारी' नाटकांतील मी गोळा केलेल्या चाली कोणत्या, बाळाभाई पेटीवाले यांनी दिलेल्या कोणत्या आणि गोऱ्यांकडल्या कोणत्या, हें त्यांनीं माझ्या-कडून विचारून घेतलं. माझ्या भग्न झालेल्या आवाजांत मी चाली कशा सांगतों याचं प्रात्याक्षिकही मला त्यांच्यासमोर करून दाखवावं लागलं. माझ्या आवाजां-तील विकृति मला समजत होती, परक्याच्या नजरेनं ती हास्यास्पद झाली असती हे मला कळत होतं, तरीही चेहऱ्यावरची एकही रेषा न बदलतां मोठ्या गंभीरपणानं त्यांनीं ते दिव्य करायला मला उत्तेजन दिलं.

माझी नाटकाची चोपडी वाचण्याबद्दल त्यानी फारशी उत्सुकता दाखवली नाही. स्वतःचं नाटक वाचण्याची उत्सुकता दुसऱ्या कुणी दाखवलेली त्यांना आवडत नसे असं त्यांनीं सांगितलं, तेव्हां मला त्यांच्या त्या वृत्तीबद्दल वाटत असलेला संकोच नाहीसा झाला. मात्र त्यांनीं हे नाटक खांडवा इथं असलेले तत्कालीन नाटकांचे टीकाकार रावसाहेब गोपाळराव बापट यांना मुद्दाम ऐकवण्या-बद्दल मला आग्रह केला. माझ्यासमोरच त्यांनीं बापटांना एक पत्र लिहिलं आणि एक पत्र मला दिलं. एवढा सारा समारंभ होऊन दुसऱ्या दिवशीं आम्हीं दोघे जळगांवला परतलों.

३४ ∷ ∷ कुरुक्षेत्राचा आरंभ

परत आल्यानंतर जनुभाऊंना जेव्हां ही हकिकत कळली तेव्हां ते बरेच नाराज झाले. त्या दिवसापासून कांही ना कांहीं कुरापत काढून पदोपदीं माझा पाणउतारा करायला त्यांनी सुरवात केली. सोहनींचा विरोध सुरू होताच. बाळकृष्ण साठे याला या नाटकांत देण्याजोगं कोणतंच काम नसल्यामुळं तो रिकामा पडला होता. पहिल्या अंकाच्या शेवटच्या नाचांत नाचणाऱ्या गोपींमधें एके

दिवशीं त्याला जनुभाऊंनीं उभा केल्यामुळं प्रकरण विकोपाला गेलं. जनुभाऊ आणि सोहनी यांची जवळ जवळ मारामारी होण्यापर्यंत प्रसंग आला. त्या प्रकरणाला भलताच फाटा फुटून कंपनींत असलेले 'अय्या' नांवाचे नट कंपनींतून निघाले. 'मूकनायकां'तील शरच्चंद्र, 'चंद्रसेनें'त अहि, 'चंद्रहास' मधें दुष्टबुद्धि, 'मुद्रिकें'त पिऱ्या, 'शाप–संभ्रमां'त कपिंजल, 'गोपीचंदां'त गोरख, अशीं महत्त्वाचीं कामं ते करीत असत. 'कुंजविहारी'त त्यांना नंदाचं काम देण्यांत आलं होतं. त्यांचं मूळचं आडनांव महाबळ होतं. पण त्यांचा बराच काळ कर्नाटकांत गेलेला असल्यामुळं त्यांना सारे 'अय्या' म्हणत. दाक्षिणात्य संगीत पद्धती त्यांना अवगत होती. किर्लोस्करमधील नानासाहेब जोगळेकर आणि ते रामदुर्ग इथं एकाच गुरूकडे गायन शिकले होते. नट या नात्यानं शारीरिक अनुकूलता सर्व प्रकारची असल्यामुळं ते रंगभूमिवर खुलून दिसत. पण क्षुल्लक कारणावरून भांडण उकरून काढण्याची त्यांची प्रवृत्तीच शेवटीं त्यांना नडली. सोहनी आणि जनुभाऊ यांचं भांडण सुरू असतांना त्यांनीं मधें तोंड घातलं आणि एकमेकांच्या उखाळ्या पाखाळ्या काढतांना ज्यावेळीं, 'तूं बेसुऱ्या आहेस!' असं जनुभाऊ त्यांना म्हणाले, त्यावेळीं प्रकरण विकोपाला जाऊन एकदम सामान गुंडाळून ते गृहस्थ तडक कंपनींतून निघून गेले.

त्याच रात्रीं 'चंद्रहास' नाटक होतं. त्यांत 'दुष्टबुद्धि'चं काम कुणी करायचं हा प्रश्न आला. जनुभाऊंनीं लगेच टोपी फिरवली. सोहनींशीं लाडीगोडी करायला सुरवात केली. बाळकृष्ण साठे याला नाचायला लावल्याबद्दल त्यांनीं सोहनींची क्षमासुद्धां मागितली. अशा वेळीं जुन्या गोष्टी काढून वात्सल्याचा उमाळा आणून एकदम ढसढसां रडायची जनुभाऊंना संवय होती. तें रडणं खरं असे कीं बनावट असे, हें कुणालाच सांगतां आलं नसतं. पण तसं कांहीं झालं, कीं सोहनींच्या रागाचा पारा एकदम उतरे आणि दोघांचा समेट होई. तसंच यावेळीं झालं.

तसंच हें समेट झालं आणि अगदीं थोड्या अवधींत तयारी करून सोहनींनीं त्या रात्रीं 'दुष्टबुद्धि'सारखी मोठी भूमिका यशस्वी रीतीनं केली.

झालं! जनुभाऊंचं सुकाणूं फिरलं. सोहनीला खूष करण्यासाठीं साठ्याला राधेचं काम द्यायच्या गोष्टी ते बोलूं लागले. मला ती योजना मुळींच पसंत नव्हती. विष्णूंत त्यावेळीं कांहीं असामान्यत्व होतं असं मुळींच नाहीं, पण राधेच्या

भूमिकेला त्याच्या देहाची आणि चेहऱ्याची ठेवण अनुरूप होती. तो नाचणारा चांगला असल्यामुळं अंगांत नखरा मुरलेला होता. सकृत्‌दर्शनीं भूमिका शृंगारपूर्ण दिसण्याचा भास होऊन तीच भूमिका आध्यात्मिकतेवर जावी अशी जी माझी योजना होती, त्याला साऱ्या कंपनींत विष्णूच योग्य होता.

पुन्हां जनुभाऊंचं आणि माझं भांडण सुरू झालं. विष्णूला असलेल्या अनुकूलतेच्या बाबी सांगतांना मथुरेकडील वेषांत तो इतर कुणाहीपेक्षां जास्त चांगला दिसेल असं जेव्हां मी सांगितलं, तेव्हां माझी कुरापत काढण्यासाठीं जनुभाऊंनीं या नाटकांतील स्त्रीपात्रांचे पोषाख महाराष्ट्रीय केले पाहिजेत असा आग्रह धरला. आजपर्यंतच्या साऱ्या पौराणिक नाटकांत कृष्णचरित्रांतील स्त्रीभूमिका महाराष्ट्रीय पोषाखांतच येत असल्यामुळं एवढ्याच नाटकांत वृंदावनी साडी काय म्हणून नेसायची, लेहंगा ओढणीचे पोषाख कां करायचे, हाच हट्ट धरून जनुभाऊ बसले. पूर्वीं कुणी जें केलं नाहीं तें करण्यासाठींच मी हें नाटक लिहिलं होतं. मला परंपरा मोडायची होती. पोषाखाच्या बाबतींत पूर्वींच्या पौराणिक नाटकांतून ही अक्षम्य चूक इतकीं वर्षं चालत आल्याचंच मला पटत नव्हतं. ऐतिहासिक वास्तवतेची प्रयोगांत हानी करायची नाहीं असा माझा हट्ट होता. पण जनुभाऊ कांहीं केल्या माघार घेईनात. त्यांना माझे मुद्दे पटत नव्हते असं नाहीं. पण माझ्या उद्देशाचा ते विपर्यास करीत होते. राधेचं काम विष्णू पागनीसला द्यावं एवढ्याच साठीं मी ही तर्किब काढली, असा आरोप ज्यावेळीं त्यांनीं माझ्यावर केला त्यावेळी, 'माझं नाटक बसवायचं नाहीं !' असं म्हणून गाशा गुंडाळून मी त्याच दिवशीं निघून मुंबईला गेलों. म्हैसकर यांनीं जनुभाऊंचं मन वळवण्याची शिकस्त केली, पण त्याचा उपयोग झाला नाहीं. मी एक तसूभरही माघार घ्यायला तयार नव्हतों. स्वतःच्या दुबळेपणामुळं गोऱ्यांना कांहींच करतां येईना. ते मनगटं चावीत जनुभाऊंना शिव्या देत स्टेशनवर मला पोंचवायला आले. मुंबईच्या भाड्यापुरते पैसे मी म्हैसकरांकडूनच घेतले होते. पुढं काय करणार याची त्या संतापाच्या भरांत मला कांहींच कल्पना होत नव्हती.

आशा आणि अपमान या दोहोंच्या झगड्यांत माझा जीव चुरडून गेला होता. नाटक बसवल्याशिवाय परत जाणं म्हणजे फजितीची परमावधि होती. पण नाटक बसलं तर तें माझ्या योजनेप्रमाणंच बसलं पाहिजे असा हट्ट धरून

बसण्यांत मी जनुभाऊंइतकाच दुराग्रही होतों. म्हणूनच पुढं होणाऱ्या फजितीची क्षिति न बाळगतां मी मुंबईला गेलों.

लक्ष्मण साळवीनं माझ्या या अविचाराबद्दल मला दोष दिला. झाल्या गोष्टी-बद्दल मला वाईट वाटत असलं तरी एवढासुद्धां पश्चात्ताप होत नव्हता. मरणप्राय दुःख होत होतं खरं, पण माघार घ्यायची मात्र माझी मुळींच तयारी नव्हती.

मी मुंबईला येऊन पोचल्याच्या दुसऱ्याच दिवशी म्हैसकरांचं पत्र आलं. त्यांत त्यांनीं लिहिलं होतं, कीं एक आठवडापर्यंत तरी मी मुंबईत वाट पहावी—रत्नागिरीला जाऊं नये. तोंपर्यंत हें प्रकरण मिटवण्याची खटपट ते करणार होते.

तीनचार दिवसांनीं जनुभाऊ साळवींचं बिऱ्हाड शोधीत मुंबईला आले. आल्याबरोबर मला पहातांच माझ्या गळ्याला मिठी घालून त्यांनीं ढसढसां रडायला सुरवात केली. मीही गहिंवरून आलो.

सामोपचाराचीं बोलणीं सुरू झालीं. जनुभाऊ म्हणाले, "तुमचा मुद्दा मला मुळींच पटत नाहीं. पण कंपनीच्या कल्याणासाठीं माघार घ्यायची माझी तयारी आहे. तुमचंही कल्याण मला पाहिलं पाहिजे. तुमच्याबद्दल मला काय वाटतं तें मी सांगूं शकत नाहीं. पण असा एक काळ येईल, कीं त्यावेळीं नाटककार या नात्यानं तुम्ही सारा महाराष्ट्र गाजवाल अशी माझी खात्री आहे. यावेळीं तुम्हांला जाऊं दिलं तर रंगभूमीची हानी होईल एवढ्यासाठींच मी माघार घेतों आहें. तुमचे मुद्दे मला पटले आहेत असं मात्र तुम्ही मुळीच समजूं नका. !"

जनुभाऊंच्या या स्वभावाचा आतां मला परिचय झाला होता. परस्परविरोधी वर्तनाच्या जोरावर कुणाही माणसावर ते बेमालूम छाप टाकीत असत. कोणत्या हत्यारानं कुणावर कसा वार करावा याची त्यांना अचूक कल्पना असे. आणि म्हणूनच डोळ्यांतून खळखळ आसवं वहात असतां त्यांनीं ज्यावेळीं माझी स्तुतिस्तोत्रं गायला सुरवात केली त्यावेळीं मी एकदम मोहाळलों. हे ढोंग होतं हें मला कळत होतं—तरीही त्यांच्या त्या अभिनयापुढं मी लंगडा पडत होतों. एकाच बैठकींत आमचा समेट झाला असं ऑफिसांतून आल्यावर साळवीला जेव्हां कळलं तेव्हां त्यालाही समाधान वाटलं. दुसऱ्याच दिवशीं आम्ही दोघेही परत जळगांवला गेलों.

सोहनी यांनीं जनुभाऊंना तार करून बोलावलं. ते आले ते कंपनींत न येतां गांवातल्या एका परिचितांच्या घरीं उतरले. तिथं मी, गोरे, सोहनी आणि म्हैसकर त्यांना भेटायला गेलों. झालेली हकिकत सांगतांच कांहीं वेळपर्यंत डोळे मिटून ते स्वस्थ बसले. त्यांच्या हातांतली माळ सारखी फिरत होती. ओठानं नामस्मरण सुरू होतं. हा त्यांचा आव आतां आमच्या ओळखीचा झाला होता. सोहनी हळूच माझ्या कानाला लागून म्हणाले, " आतां कंपनी बुडत नाही. पण हा मांग आतां आमचा सर्वांचा गळा कापणार ! "

आणि झालंही तसंच. 'तुम्हांला मी पाहिजे कीं अण्णा पाहिजे ?' असा पहिला प्रश्न त्यांनीं टाकला. अण्णा घेऊन कंपनी काय करणार होती ? जनुभाऊंच्या मागं गोपाळ वासुदेव कंपनी होती. तिथून पैसे मिळणं शक्य होतं. ' तुमच्या शिवाय आमचं आतां कसं चालेल ? ' असं म्हणून कृष्णराव गोरे अंतःकरणपूर्वक रडूं लागले.

" तर मग असं करा– " जनुभाऊ म्हणाले, " आजवर मी कंपनीचा संबंध सोडला होता. अन्न आणि प्रवासखर्च याखेरीज दुसरं कांहीं न घेतां मी तुमच्या कंपनींत नट या नात्यानं नाचत आलों, तालिम मास्तर म्हणून तुमचं काम करतों आहें, कंपनीचा व्यवहार पहातों आहें, माझ्या पतीवर पैसा आणून कंपनी उभी ठेवतों आहें. निरपेक्ष बुद्धीनं आजवर मी हें काम केलं, पण यापुढं माझाही नाईलाज आहे. एक कंपनी बंद तरी करूं किंवा—" अगदीं हॅम्लेटी आव आणून आपल्या तेजस्वी डोळयांनीं प्रत्येकाकडे रोखून पहात, राजाराम सोहनीचा हात एकदम पकडून आवेशांत येऊन ते म्हणाले, "—अण्णाचे तीन आणे मला द्यायची तयारी आहे तुमची ? "

कृष्णराव गोरे एकदम ' हो ' म्हणाले त्यावेळीं सोहनी म्हणाले, " हो काय ? अजून कितीतरी गोष्टींचा विचार व्हायला हवा. " " तर मग तुमचं तुम्हीं काय तें पाहून घ्या ! " असं म्हणून डोळे मिटून पुन्हां त्यांनीं माळ फिरवायला सुरवात केली.

गोऱ्यांच्या तोंडचं पाणीं पळालं. ते काकुळतीला येऊन बोलूं लागले. सोहनींनीं त्यांना गप्प बसवलं आणि बोलायला सुरवात केली. सोहनी म्हणाले, " भागीदारीचा प्रश्न आतां कशाला जनुमामा ? कंपनीच्या जगण्याचा कीं मरण्याचा हा प्रश्न

खांडव्याहून मलकापूरला परत आलों तों तिथं एक आपत्ति उभी राहिली होती. कंपनीचे एक भागीदार असलेले जनुभाऊंचे भाऊ गणपतराव ऊर्फ अण्णा निमकर हे केशवरावांच्या कंपनींत जाऊन सामील झाले होते. केशवरावही मालकच होते. त्या मालकांनींच पळून जाऊन दुसरी कंपनी—ललितकलादर्श नाटक मंडळी—काढली होती. पण केशवरावांच्या भागीदारीचा व्यवहार जनुभाऊंनी कायदेशीररीत्या तोडून टाकला होता, तसा अण्णांचा तोडला नव्हता. 'तो माझा भाऊ आहे. आज ना उद्यां तो पुन्हां परत येईल. रक्ताला रक्त ओळखल्यावांचून रहाणार नाही!' असं जनुभाऊ वारंवार म्हणत असत. गोरे आणि सोहनी यांना तें पटत नसे. म्हैसकर कांहींच मत देत नसत. भांडत असत काय ते सोहनी. अण्णा आणि केशव या दोघांचाही भाग बाकीच्या भागीदारांत वांटून द्यावा असं त्यांचं म्हणणं असे. पण जनुभाऊनीं तें प्रकरण पुन्हा पुन्हां दिरंगाईवर टाकलं होतं.

जनुभाऊंचं भविष्य खरं झालं आणि अण्णा परत आले. पण ते रक्ताच्या ओढीनं नव्हे–ते आले होते ते रक्ताचा घोट घेण्यासाठी आले होते. आल्या क्षणालाच त्यांनी कंपनीचा ताबा घेण्याचा आव आणला. सर्व सूत्रं हातांत घेऊन मालकी गाजवण्याची तंबी द्यायला त्यांनी सुरवात केली त्यावेळीं गोऱ्यांची तर गाळणीच वळली. सोहनीचं मस्तक भणाणून उठलं आणि म्हैसकर मात्र कांहीं झालं नाहीं अशा वृत्तीनं थंड डोकं ठेवून राहिले होते.

कंपनीला उत्पन्न मुळींच होत नव्हतं. मलकापूरांतच कंपनी राम म्हणते कीं काय असा प्रसंग आला होता. जरूरीच्या वेळीं जनुभाऊ मुंबईच्या आपल्या 'गोपाळ वासुदेव आणि कंपनी' तर्फे पैशाचा पुरवठा करीत, तिथंही त्यांनीं हात आखडून धरला होता. अशा वेळी अण्णांचं हें धोरण कंपनीचा बाजा वाजवायला कारणीभूत होणार असं वाटून मीही घाबरून गेलों.

जळगांवहून मी भांडून गेलों त्यावेळीं प्रश्न होता तो माझ्या अभिमानाचा होता. फजित पावून परत जावं लागलं तर ते अभिमानाच्या पायीं, असं मला म्हणतां आलं असतं. पण नाटक बसत असतांना कंपनी बंद पडून जर मला जावं लागलं असतं तर ती मात्र मोठ्या नामुष्कीची गोष्ट होणार होती, म्हणून मी अत्यंत अस्वस्थ झालों.

सोहनी यांनीं जनुभाऊंना तार करून बोलावलं. ते आले ते कंपनींत न येतां गांवातल्या एका परिचितांच्या घरीं उतरले. तिथं मी, गोरे, सोहनी आणि म्हैसकर त्यांना भेटायला गेलों. झालेली हकिकत सांगतांच कांहीं वेळपर्यंत डोळे मिटून ते स्वस्थ बसले. त्यांच्या हातांतली माळ सारखी फिरत होती. ओठानं नामस्मरण सुरू होतं. हा त्यांचा आव आतां आमच्या ओळखीचा झाला होता. सोहनी हळूच माझ्या कानाला लागून म्हणाले, " आतां कंपनी बुडत नाही. पण हा मांग आतां आमचा सर्वांचा गळा कापणार ! "

आणि झालंही तसंच. 'तुम्हांला मी पाहिजे कीं अण्णा पाहिजे ?' असा पहिला प्रश्न त्यांनीं टाकला. अण्णा घेऊन कंपनी काय करणार होती ? जनुभाऊंच्या मागं गोपाळ वासुदेव कंपनी होती. तिथून पैसे मिळणं शक्य होतं. ' तुमच्या शिवाय आमचं आतां कसं चालेल ? ' असं म्हणून कृष्णराव गोरे अंतःकरणपूर्वक रडूं लागले.

" तर मग असं करा–" जनुभाऊ म्हणाले, " आजवर मी कंपनीचा संबंध सोडला होता. अन्न आणि प्रवासखर्च याखेरीज दुसरं कांहीं न घेतां मी तुमच्या कंपनीत नट या नात्यानं नाचत आलों, तालिम मास्तर म्हणून तुमचं काम करतों आहे, कंपनीचा व्यवहार पहातों आहे, माझ्या पतीवर पैसा आणून कंपनी उभी ठेवतों आहें. निरपेक्ष बुद्धीनं आजवर मी हें काम केलं, पण यापुढं माझाही नाईलाज आहे. एक कंपनी बंद तरी करूं किंवा—" अगदीं हॅम्लेटी आव आणून आपल्या तेजस्वी डोळ्यांनीं प्रत्येकाकडे रोंखून पहात, राजाराम सोहनीचा हात एकदम पकडून आवेशांत येऊन ते म्हणाले, "—अण्णाचे तीन आणे मला द्यायची तयारी आहे तुमची ? "

कृष्णराव गोरे एकदम 'हो' म्हणाले त्यावेळी सोहनी म्हणाले, " हो काय ? अजून कितीतरी गोष्टींचा विचार व्हायला हवा. " " तर मग तुमचं तुम्हीं काय तें पाहून घ्या ! " असं म्हणून डोळे मिटून पुन्हां त्यांनीं माळ फिरवायला सुरवात केली.

गोऱ्यांच्या तोंडचं पाणीं पळालं. ते काकुळतीला येऊन बोलूं लागले. सोहनींनीं त्यांना गप्प बसवलं आणि बोलायला सुरवात केली. सोहनी म्हणाले, " भागीदारीचा प्रश्न आतां कशाला जनुमामा ? कंपनीच्या जगण्याचा कीं मरण्याचा हा प्रश्न

खांडव्याहून मलकापूरला परत आलों तों तिथं एक आपत्ति उभी राहिली होती. कंपनीचे एक भागीदार असलेले जनुभाऊंचे भाऊ गणपतराव ऊर्फ अण्णा निमकर हे केशवरावांच्या कंपनींत जाऊन सामील झाले होते. केशवरावही मालकच होते. त्या मालकांनींच पळून जाऊन दुसरी कंपनी—ललितकलादर्श नाटक मंडळी—काढली होती. पण केशवरावांच्या भागीदारीचा व्यवहार जनुभाऊंनीं कायदेशीररीत्या तोडून टाकला होता, तसा अण्णांचा तोडला नव्हता. 'तो माझा भाऊ आहे. आज ना उद्यां तो पुन्हां परत येईल. रक्ताला रक्त ओळखल्या-वांचून रहाणार नाहीं!' असं जनुभाऊ वारंवार म्हणत असत. गोरे आणि सोहनी यांना तें पटत नसे. म्हैसकर कांहींच मत देत नसत. भांडत असत काय ते सोहनी. अण्णा आणि केशव या दोघांचाही भाग बाकीच्या भागीदारांत वांटून द्यावा असं त्यांचं म्हणणं असे. पण जनुभाऊनीं तें प्रकरण पुन्हां पुन्हां दिरंगाईवर टाकलं होतं.

जनुभाऊंचं भविष्य खरं झालं आणि अण्णा परत आले. पण ते रक्ताच्या ओढीनं नव्हे–ते आले होते ते रक्ताचा घोट घेण्यासाठीं आले होते. आल्या क्षणालाच त्यांनीं कंपनीचा ताबा घेण्याचा आव आणला. सर्व सूत्रं हातांत घेऊन मालकी गाजवण्याची तंबी द्यायला त्यांनी सुरवात केली त्यावेळीं गोऱ्यांची तर गठडीच वळली. सोहनींचं मस्तक भणाणून उठलं आणि म्हैसकर मात्र कांहीं झालं नाहीं अशा वृत्तीनं थंड डोकं ठेवून राहिले होते.

कंपनीला उत्पन्न मुळींच होत नव्हतं. मलकापूरांतच कंपनी राम म्हणते कीं काय असा प्रसंग आला होता. जरूरीच्या वेळीं जनुभाऊ मुंबईच्या आपल्या 'गोपाळ वासुदेव आणि कंपनी' तर्फे पैशाचा पुरवठा करीत, तिथंही त्यांनीं हात आखडून धरला होता. अशा वेळीं अण्णांचं हें धोरण कंपनीचा बाजा वाजवायला कारणीभूत होणार असं वाटून मीही घाबरून गेलों.

जळगांवहून मी भांडून गेलों त्यावेळीं प्रश्न होता तो माझ्या अभिमानाचा होता. फजित पावून परत जावं लागलं तर तें अभिमानाच्या पायीं, असं मला म्हणतां आलं असतं. पण नाटक बसत असतांना कंपनी बंद पडून जर मला जावं लागलं असतं तर ती मात्र मोठ्या नामुष्कीची गोष्ट होणार होती, म्हणून मी अत्यंत अस्वस्थ झालों.

स्पष्ट आणि स्वाभाविक वर्ण आणि अक्षरोच्चाराच्या पद्धतीबद्दल त्यांचा मोठा कटाक्ष असे. लयबाज गद्य—म्हणजे ‘सिंग सॉंग टोन’ नव्हे—जनुभाऊंनींच शिकवावं. ते स्वतः मोठेसे गायक नसले तरी इतरांना गायनाचं शिक्षण देण्यांत त्यांचा हात धरणं मोठमोठ्या गवयांनासुद्धां कठीण गेलं असतं. नांवाजलेल्या गवयांना मुद्दाम कंपनींत बोलावून आणायचं, त्यांचीं गाणीं करायचीं, बैठका करायच्या, त्यांना चांगली बिदागी देऊन त्यांच्याकडून मिळेल तेवढ्या चिजा हस्तगत करायच्या, त्या प्रत्येकाच्या विशिष्ट गायनपद्धतींतील बारकाया गायक नटांना शिकायला लावायच्या असा त्यांचा नित्याचा परिपाठ असे. रंगभूमीवरची मोजकी हालचाल, रेखीव भाषा, मोजकं गायन आणि कांटेकोर अभिनय शिकवणारा त्यांच्या तोडीचा दुसरा माणूस मी पाहिला नाहीं. सांस्कृतिक जिल्हईची उणीव असली तरी जनुभाऊ म्हणजे एक निसर्गसिद्ध नट होते. नट–शिक्षक होते. या पहिल्याच भेटींत मी जे कांहीं त्यांच्याकडून शिकलों तें आज तारखेपर्यंत मला उपयोगी पडत आहे असं म्हटलं तर ती मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

पण या असल्या प्रभावशाली व्यक्तीचा तो आततायीपणा, ती तेढी दृष्टि, वांकडी मनोवृत्ति आणि जबरदस्त अहंकार पाहिला, कीं एक क्षणभर त्या माणसाबद्दल तिटकारा उत्पन्न होई. या प्रसंगी त्या तिटकाऱ्याची परमावधी झाली. नको या माणसाचा संबंध, असं वाटूं लागलं. तसं पाहिलं तर या भांडणाची झळ मला कोणत्याही प्रकारें लागत नव्हती. म्हैसकरांनीं सूचित केल्याप्रमाणें कदाचित् सारं कांहीं सुरळीत झालं असतं. पण त्या ढोंगी आणि आततायीपणाचा जो अतिरेक त्यावेळीं मी पाहिला, तो पाहिल्यावर, नाटक निघालं नाहीं तरी बेहत्तर पण या माणसाचा संबंध नको, असं पुन्हां पुन्हां मला वाटूं लागलं. मुकाट्यानं गाशा गुंडाळून निघून जावं असं क्षणभर मनांत आलं. अशा वेळीं मी सहसा गोरे किंवा सोहनी यांजकडे कांहींच बोलत नसें. म्हैसकरवर माझा निस्सीम विश्वास होता. त्यांना मी तसं सांगितलं तेव्हां ते म्हणाले, “एवढ्या थोड्याशा प्रसंगानं तुम्हीं एवढे घाबरलांत, तर या दैत्यांच्या हातांखालीं इतकीं वर्षं मी कशीं काढली याची कल्पना करा. हा आजचा प्रसंग कांहीं एकुलता एक नाहीं. हे असे प्रसंग पूर्वी अनेक वेळां झालेले आहेत. हें सारं ढोंग आहे–सारा

त्या दिवशीं कंपनीच्या जेवणाचा प्रसंग कसाबसा उरकला. मला तर जेवण गेलंच नाहीं. मनाला अत्यंत थकवा आला होता. काय वाटत होतं ते त्यावेळीं सांगतां आलं नसतं. आततायीपणाचे हे अजब नमुने माझ्या आयुष्यांत मी कुठंच पाहिले नव्हते. तसं पाहिलं तर जनुभाऊ हे खरोखरच बुद्धिवान होते. इतर व्यासंग नसला तरी मराठींतील साऱ्या नाट्यवाङ्मयाप्रमाणेंच त्यांनी गीता, भागवत, योगवाशिष्ठप्रभृति महाराष्ट्रीय वैष्णव कवींचे ग्रंथ चांगलेच अभ्यासले होते. त्यांना इंग्रजी मुळींच येत नव्हतं पण कुणाही विद्वान माणसाबरोबर कोणत्याही विषयाची ते चर्चा करूं लागले तर क्षणभर तो दिपून गेल्याखेरीज रहात नसे. अभिनयाशिक्षक या नात्यानं जनुभाऊंच्या तोडीची व्यक्ति मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत क्वचितच आढळेल. त्यांची पहिली नाटकी कारकीर्द उर्दू नाटक मंडळीत सुरू झाली. तिथून ते किर्लोस्करांत गेले. भाऊराव कोल्हटकरांच्या शेजारीं त्यांनीं स्त्रीभूमिका केल्या होत्या. ‘ तरुणीशिक्षण ’ नाटिका करणाऱ्या आर्य-कलोत्सव मंडळींत त्यांची ‘चिमणी’ची भूमिका गाजली होती. कोल्हापूरांत स्वदेश-हितचिंतक मंडळी सुरू झाली त्यावेळीं ते आणि अण्णा त्या कंपनींत सामील झाले. त्या मंडळीच्या रंगभूमीवर ‘ तरुणीशिक्षण ’ नाटिका केली जात असे ती केवळ जनुभाऊंच्या कामाकरतांच.

त्यांचा एकंदर खाक्या जरी सुलतानी पद्धतीचा असे तरी त्या काळांत नाटक मंडळींत येणाऱ्या माणसांना कडक शिस्त लावायला तीच पद्धति योग्य होती. म्हणूनच त्यांची जरब सर्वांवर सारखी चाले. सहसा ते कधीं कुणावर रागावत नसत. पण ज्यावेळीं कुणाकडून तशीच कांहीं आगळीक होई त्यावेळीं माणुसकी विसरून एखाद्या माणसाच्या अंगावर वाटेल तितक्या निर्दयपणानं हात टाकायला त्यांना दिक्कत वाटत नसे. म्हणूनच सारे त्यांना थरकांप भीत होते. कर्तब-गारीच्या दृष्टीनं जनुभाऊंबद्दल मला अत्यंत आदर असे. नाटक बसवण्याची शास्त्रोक्त पद्धति मी केवळ त्यांच्याकडूनच शिकलों. इतर कंपन्यांनीं दुर्लक्षिलेल्या

स्पष्ट आणि स्वाभाविक वर्ण आणि अक्षरोच्चाराच्या पद्धतीबद्दल त्यांचा मोठा कटाक्ष असे. लयबाज गद्य—म्हणजे 'सिंग सॉंग टोन' नव्हे—जनुभाऊंनींच शिकवावं. ते स्वतः मोठेसे गायक नसले तरी इतरांना गायनाचं शिक्षण देण्यांत त्यांचा हात धरणं मोठमोठ्या गवयानामुद्धां कठीण गेलं असतं. नांवाजलेल्या गवयांना मुद्दाम कंपनींत बोलावून आणायचं, त्यांचीं गाणीं करायचीं, बैठका करायच्या, त्यांना चांगली बिदागी देऊन त्यांच्याकडून मिळेल तेवढ्या चिजा हस्तगत करायच्या, त्या प्रत्येकाच्या विशिष्ट गायनपद्धतींतील बारकाया गायक नटांना शिकायला लावायच्या असा त्यांचा नित्याचा परिपाठ असे. रंगभूमीवरची मोजकी हालचाल, रेखीव भाषा, मोजकं गायन आणि कांटेकोर अभिनय शिकवणारा त्यांच्या तोडीचा दुसरा माणूस मी पाहिला नाहीं. सांस्कृतिक जिल्हईची उणीव असली तरी जनुभाऊ म्हणजे एक निसर्गसिद्ध नट होते. नट-शिक्षक होते. या पहिल्याच भेटींत मी जे कांहीं त्यांच्याकडून शिकलों तें आज तारखेपर्यंत मला उपयोगी पडत आहे असं म्हटलं तर ती मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

पण या असल्या प्रभावशाली व्यक्तीचा तो आततायीपणा, ती तेढी दृष्टि, वांकडी मनोवृत्ति आणि जबरदस्त अहंकार पाहिला, कीं एक क्षणभर त्या माणसाबद्दल तिटकारा उत्पन्न होई. या प्रसंगी त्या तिटकाऱ्याची परमावधी झाली. नको या माणसाचा संबंध, असं वाटूं लागलं. तसं पाहिलं तर या भांडणाची झळ मला कोणत्याही प्रकारें लागत नव्हती. म्हैसकरांनीं सूचित केल्याप्रमाणें कदाचित् सारं कांहीं सुरळीत झालं असतं. पण त्या ढोंगी आणि आततायीपणाचा जो अतिरेक त्यावेळीं मी पाहिला, तो पाहिल्यावर, नाटक निघालं नाहीं तरी बेहत्तर पण या माणसाचा संबंध नको, असं पुन्हां पुन्हां मला वाटूं लागलं. मुकाट्यानं गाशा गुंडाळून निघून जावं असं क्षणभर मनांत आलं. अशा वेळीं मी सहसा गोरे किंवा सोहनी यांजकडे कांहींच बोलत नसें. म्हैसकरवर माझा निस्सीम विश्वास होता. त्यांना मी तसं सांगितलं तेव्हां ते म्हणाले, "एवढ्या थोड्याशा प्रसंगानं तुम्हीं एवढे घाबरलांत, तर या दैत्यांच्या हातांखालीं इतकीं वर्षं मी कशीं काढली याची कल्पना करा. हा आजचा प्रसंग कांहीं एकुलता एक नाहीं. हे असे प्रसंग पूर्वीं अनेक वेळां झालेले आहेत. हें सारं ढोंग आहे—सारा

त्या दिवशीं कंपनीच्या जेवणाचा प्रसंग कसाबसा उरकला. मला तर जेवण गेलंच नाहीं. मनाला अत्यंत थकवा आला होता. काय वाटत होतं ते त्यावेळीं सांगतां आलं नसतं. आततायीपणाचे हे अजब नमुने माझ्या आयुष्यांत मी कुठंच पाहिले नव्हते. तसं पाहिलं तर जनुभाऊ हे खरोखरच बुद्धिवान होते. इतर व्यासंग नसला तरी मराठीतील साऱ्या नाट्यवाङ्मयाप्रमाणेंच त्यांनी गीता, भागवत, योगवाशिष्ठप्रभृति महाराष्ट्रीय वैष्णव कवींचे ग्रंथ चांगलेच अभ्यासले होते. त्यांना इंग्रजी मुळींच येत नव्हतं पण कुणाही विद्वान माणसाबरोबर कोणत्याही विषयाची ते चर्चा करूं लागले तर क्षणभर तो दिपून गेल्याखेरीज रहात नसे. अभिनयाशिक्षक या नात्यानं जनुभाऊंच्या तोडीची व्यक्ति मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत क्वचितच आढळेल. त्यांची पहिली नाटकी कारकीर्द उर्दू नाटक मंडळीत सुरू झाली. तिथून ते किर्लोस्करांत गेले. भाऊराव कोल्हटकरांच्या शेजारीं त्यांनीं स्त्रीभूमिका केल्या होत्या. ‘तरुणीशिक्षण’ नाटिका करणाऱ्या आर्य-कलोत्सव मंडळींत त्यांची ‘चिमणी’ची भूमिका गाजली होती. कोल्हापूरांत स्वदेश-हितचिंतक मंडळी सुरू झाली त्यावेळीं ते आणि अण्णा त्या कंपनींत सामील झाले. त्या मंडळीच्या रंगभूमीवर ‘तरुणीशिक्षण’ नाटिका केली जात असे ती केवळ जनुभाऊंच्या कामाकरतांच.

त्यांचा एकंदर खाक्या जरी सुलतानी पद्धतीचा असे तरी त्या काळांत नाटक मंडळींत येणाऱ्या माणसांना कडक शिस्त लावायला तीच पद्धति योग्य होती. म्हणूनच त्यांची जरब सर्वावर सारखी चाले. सहसा ते कधीं कुणावर रागावत नसत. पण ज्यावेळीं कुणाकडून तशीच कांहीं आगळीक होई त्यावेळीं माणुसकी विसरून एकाद्या माणसाच्या अंगावर वाटेल तितक्या निर्दयपणानं हात टाकायला त्यांना दिक्कत वाटत नसे. म्हणूनच सारे त्यांना थरकांप भीत होते. कर्तब-गारीच्या दृष्टीनं जनुभाऊंबद्दल मला अत्यंत आदर असे. नाटक बसवण्याची शास्त्रोक्त पद्धति मी केवळ त्यांच्याकडूनच शिकलों. इतर कंपन्यांनीं दुर्लक्षिलेल्या

एकादा प्रयोग पाहिला असेल नसेल. ' मूकनायक ' नाटकाच्या दिवशीं कृष्णराव गोरे आणि मी जाऊन त्यांना हजर रहाण्याबद्दल आग्रह केला पण त्यांनीं साफ नाकारलं. तात्यांचे मित्र आणि तिथले मुन्सफ रावसाहेब मुंजे (डॉ० मुंजे यांचे बंधु) यांची ' मूकनायक ' नाटक पहाण्याबद्दल फार उत्कंठा होती. तात्या तर थिएटरांत यायलासुद्धां कबूल होईनात. तेव्हां रा. सा. मुंजे यांनीं एक युक्ति काढली. खामगांवच्या या थिएटरची रचनाच मोठी विलक्षण आहे. प्रेक्षागृहाची शेवटची भित शेजारच्या घराला लागून—नव्हे त्या घराचीच भित होती. तिथं एक खिडकी होती. त्या खिडकींतून रंगभूमी स्पष्ट दिसे हें मला माहित होतं. त्या घरांतून जाऊन या खिडकीत बसून नाटक पहायचं अशी शक्कल रा. सा. मुंजे यांनीं काढली. म्हैसकरांखेरीज या गोष्टीची दाद कुणाला लागूं दिली नाहीं कारण ती व्यवस्था त्यांच्याकडूनच करवायची होती.

तात्यांचा दुसरा मुलगा टप्पू (प्रभाकर) हा नाटक पहायला उत्सुक झाला होता. नाटक पहायला जायला तात्या घरच्या माणसांपैकीं कुणालाच परवानगी देईनात. टप्पू त्यावेळीं सुंदर शीळ घालीत असे (अजूनही घालतो) म्हणून मी त्याच्यावर फार खूष होतों (अजूनही आहे). म्हणूनच मी तात्यांना सांगितलं, कीं मी टप्पूला नाटक पहायला घेऊन जाणार, तुमचं मुळींच ऐकणार नाहीं. गालांत जीभ घालून तात्या इवलंसं हंसले पण ' हो ना ' कांहींच म्हणाले नाहींत. ती पडत्या फळाची आज्ञा घेऊन मी टप्पूला नाटक पहायला घेऊन गेलों.

नाटक सुरू व्हायच्या पूर्वी टप्पूला बसवण्याची व्यवस्था करून रा. सा. मुंजे आणि तात्या यांना घेऊन मी शेजारच्या घराच्या त्या खिडकींत बसलों. नाटक संपेपर्यंत त्या अडचणीच्या जागेंत बसून ते पहाण्याचं दिव्य करण्याचं सारं श्रेय रा. सा. मुंजे यांनाच दिलं पाहिजे होतं.

दुसऱ्या दिवशीं तालीम संपल्यावर तात्यांनीं साऱ्या गाणाऱ्या पात्रांना बोलावून ' मूकनायक ' नाटकांतल्या चाली शुद्ध स्वरूपांत सांगायला सुरवात केली. ते खुल्या आवाजांत गात नसत. पण त्यांचा तो चोरटा आवाज सुद्धां असामान्य होता. त्या दिवशीं हीं पदं त्यांनीं कां सांगितलीं याचं कारण मात्र एका म्हैसकरांखेरीज कंपनींतल्या दुसऱ्या कोणत्याही माणसाला कळलं नाहीं.

लिहिलं गेलं होतं. पण त्या पुढल्या नाटकांत मात्र, आधीं सारं नाटक लिहून मागाहून पदं घालायला त्यांनी सुरवात केली होती.

त्यावेळच्या सर्व संगीत नाटकांत—तात्यांच्या नाटकांतसुद्धां—साधारणपणें सव्वाशें पदं असत. मला पदांची संख्या कमी करायची होती. त्या काळच्या अभिरुचीप्रमाणे संगीतविभागावरच जरी संगीत नाटकाची लोकप्रियता होती तरी या संगीतामुळंच नाट्यवस्तूची हानी होते असा पहिल्यापासून माझा समज होता. म्हणूनच मी 'कुंजविहारी' नाटकांतील पदांची संख्या सुमारें सत्तर बहात्तर पदांवर आणली. पुढं प्रयोगाच्या वेळीं ती संख्या आणखी दहा पदांनीं कमी केली. पुस्तकांत मात्र सर्व पदं छापलीं आहेत.

पदं कमी झाल्यामुळं गद्यभाग वाढल्याची तक्रार प्रत्येकजण—विशेषतः कृष्णराव गोरे—करीत होता. पण जसजशा तालमी आटोक्यांत येऊं लागल्या तसतसा सर्वांचा विरोध कमी झाला. पहिल्यापहिल्यानं गोऱ्यांचं अभिनयाकडे दुर्लक्ष होतं. संगीताच्या जोरावर आपण मारून नेऊं अशी त्यांना घमेंड होती. पण पुढं जनुभाऊंबरोबर मीही जेव्हां तालमीत प्रयोगाइतक्याच कसोशीनं अभिनय करण्याची कृष्णराव गोऱ्यांवर सक्ति केली तेव्हां—पहिल्यानं सक्तीनं का होईना—ते हळुहळू नाटकांत रंगूं लागले.

३७ :: :: खामगावांत

सुमारे पांच महिने तालमी सुरू होत्या पण अजून शेवटचा प्रवेश तयार झाला नव्हता. पांच सहा प्रकारांनीं मी तो लिहिला तरी माझा मलाच पसंत पडेना. मी अगदीं मेटाकुटीला आलों. तात्या बहुधा रोज तालमीला येत असत. नुसत्या तालमी पहात असत. त्यावेळी कोणत्याही सूचना करीत नसत. त्यांनीं स्वतःच्या नाटकाच्या तालमी घेतल्या नव्हत्या, पाहिल्या नव्हत्या, इतकंच नव्हे, तर स्वतःच्या नाटकाचे प्रयोगसुद्धां पाहिले नव्हते. प्रत्येक नाटकाचा क्वचित्

एखादा प्रयोग पाहिला असेल नसेल. ‘ मूकनायक ’ नाटकाच्या दिवशीं कृष्णराव गोरे आणि मी जाऊन त्यांना हजर रहाण्याबद्दल आग्रह केला पण त्यांनीं साफ नाकारलं. तात्यांचे मित्र आणि तिथले मुन्सफ रावसाहेब मुंजे (डॉ० मुंजे यांचे बंधु) यांची ‘ मूकनायक ’ नाटक पहाण्याबद्दल फार उत्कंठा होती. तात्या तर थिएटरांत यायलासुद्धां कबूल होईनात. तेव्हां रा. सा. मुंजे यांनी एक युक्ति काढली. खामगांवच्या या थिएटरची रचनाच मोठी विलक्षण आहे. प्रेक्षागृहाची शेवटची भिंत शेजारच्या घराला लागून—नव्हे त्या घराचीच भिंत होती. तिथं एक खिडकी होती. त्या खिडकींतून रंगभूमी स्पष्ट दिसे हें मला माहित होतं. त्या घरांतून जाऊन या खिडकीत बसून नाटक पहायचं अशी शक्कल रा. सा. मुंजे यांनीं काढली. म्हैसकरांखेरीज या गोष्टीची दाद कुणाला लागूं दिली नाहीं कारण ती व्यवस्था त्यांच्याकडूनच करवायची होती.

तात्यांचा दुसरा मुलगा टप्पू (प्रभाकर) हा नाटक पहायला उत्सुक झाला होता. नाटक पहायला जायला तात्या घरच्या माणसांपैकीं कुणालाच परवानगी देईनात. टप्पू त्यावेळीं सुंदर शीळ घालीत असे (अजूनही घालतो) म्हणून मी त्याच्यावर फार खूष होतों (अजूनही आहे). म्हणूनच मी तात्यांना सांगितलं, कीं मी टप्पूला नाटक पहायला घेऊन जाणार, तुमचं मुळींच ऐकणार नाहीं. गालांत जीभ घालून तात्या इवलंसं हंसले पण ‘ हो ना ’ कांहींच म्हणाले नाहींत. ती पडत्या फळाची आज्ञा घेऊन मी टप्पूला नाटक पहायला घेऊन गेलों.

नाटक सुरू व्हायच्या पूर्वी टप्पूला बसवण्याची व्यवस्था करून रा. सा. मुंजे आणि तात्या यांना घेऊन मी शेजारच्या घराच्या त्या खिडकींत बसलों. नाटक संपेपर्यंत त्या अडचणीच्या जागेंत बसून तें पहाण्याचं दिव्य करण्याचं सारं श्रेय रा. सा. मुंजे यांनाच दिलं पाहिजे होतं.

दुसऱ्या दिवशीं तालीम संपल्यावर तात्यांनीं साऱ्या गाणाऱ्या पात्रांना बोलावून ‘ मूकनायक ’ नाटकांतल्या चाली शुद्ध स्वरूपांत सांगायला सुरवात केली. ते खुल्या आवाजांत गात नसत. पण त्यांचा तो चोरटा आवाज सुद्धां असामान्य होता. त्या दिवशीं हीं पदं त्यांनीं कां सांगितलीं याचं कारण मात्र एका म्हैसकरांखेरीज कंपनींतल्या दुसऱ्या कोणत्याही माणसाला कळलं नाहीं.

लिहिलं गेलं होतं. पण त्या पुढल्या नाटकांत मात्र, आधीं सारं नाटक लिहून मागाहून पदं घालायला त्यांनी सुरवात केली होती.

त्यावेळच्या सर्व संगीत नाटकांत—तात्यांच्या नाटकांतसुद्धां—साधारणपणें सव्वाशें पदं असत. मला पदांची संख्या कमी करायची होती. त्या काळच्या अभिरुचीप्रमाणे संगीतविभागावरच जरी संगीत नाटकाची लोकप्रियता होती तरी या संगीतामुळंच नाट्यवस्तूची हानी होते असा पहिल्यापासून माझा समज होता. म्हणूनच मी ‘ कुंजविहारी ’ नाटकांतील पदांची संख्या सुमारें सत्तर बहात्तर पदांवर आणली. पुढं प्रयोगाच्या वेळीं ती संख्या आणखी दहा पदांनीं कमी केली. पुस्तकांत मात्र सर्व पदं छापली आहेत.

पदं कमी झाल्यामुळं गद्यभाग वाढल्याची तक्रार प्रत्येकजण—विशेषतः कृष्णराव गोरे—करीत होता. पण जसजशा तालमी आटोक्यांत येऊं लागल्या तसतसा सर्वांचा विरोध कमी झाला. पहिल्यापहिल्यानं गोऱ्यांचं अभिनयाकडे दुर्लक्ष होतं. संगीताच्या जोरावर आपण मारून नेऊं अशी त्यांना घमेंड होती. पण पुढं जनुभाऊंबरोबर मीही जेव्हां तालमींत प्रयोगाइतक्याच कसोशीनं अभिनय करण्याची कृष्णराव गोऱ्यांवर सक्ति केली तेव्हां—पहिल्यानं सक्तीनं का होईना—ते हळुहळू नाटकांत रंगूं लागले.

३७ ** ** खामगावांत

सुमारें पांच महिने तालमी सुरू होत्या पण अजून शेवटचा प्रवेश तयार झाला नव्हता. पांच सहा प्रकारांनीं मी तो लिहिला तरी माझा मलाच पसंत पडेना. मी अगदीं मेटाकुटीला आलों. तात्या बहुधा रोज तालमीला येत असत. नुसत्या तालमी पहात असत. त्यावेळीं कोणत्याही सूचना करीत नसत. त्यांनीं स्वतःच्या नाटकाच्या तालमी घेतल्या नव्हत्या, पाहिल्या नव्हत्या, इतकंच नव्हे, तर स्वतःच्या नाटकाचे प्रयोगसुद्धां पाहिले नव्हते. प्रत्येक नाटकाचा क्वचित्

अशीं पदं कृष्णाच्या तोंडी घातलीं होती. ती दत्तूला झेपली नसतीं. पुढल्या काळांत केव्हांतरी त्यानं अडचणीच्या वेळीं एकदोन वेळ कृष्णाचं काम केलं होतं असं मला कळलं. कृष्णाचंच का, जनुभाऊ करीत असलेलं नारदाचं कामही त्यानं जनुभाऊंइतक्याच कौशल्यानं पुरं केलेलं मी पाहिलं होतं. नाट्यसृष्टींत असामान्य असलेला हा बालनट आतां प्रौढपणीं मुंबईत एक यशस्वी व्यापारी होऊन बसला आहे, याचं एका परीनं मला दुःखच होतं.

माझे दापोलीचे मित्र भाऊराव देवरुखकर यांना कोणतं तरी गाण्याचं काम पाहिजे होतं, पण तसं काम देण्याजोगं शिल्लक नव्हतं. म्हणून कुणाही नटाला न आवडणारं असं 'वराई'चं, म्हातारीचं, काम त्यांनीं केलं आणि ते प्रयोगदृष्ट्या लहान काम असूनही यशस्वी झालं.

ललितेच्या भूमिकेसाठींही बऱ्याच मुलांचा थारेपालट करावा लागला होता. शेवटीं भाऊरावांनीं कोकणांतून आणलेल्या दामू बारटक्के या मुलाला तें काम मी जनुभाऊंच्या मर्जीविरुद्ध दिलं. गोरे आणि म्हैसकर या दोघांचाच काय तो मला पाठिंबा होता. दामूचं ललितेचं काम 'कुंजविहारी' नाटकाच्या इतिहासांत विष्णूच्या राधेच्या कामाइतकंच गाजलं. मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानं हाही बाल-नट स्वदेशहितचिंतक मंडळी हयात असतांनाच कंपनी सोडून गेला. आज गुहागर इथं तो एक अव्वल दर्जाचा व्यापारी असून त्याची स्वतःची एक मोटार सर्व्हिसही आहे. दामू आणि दत्तू ही दोन्ही त्या वेळचीं मुलं आज संपन्न स्थितींत आहेत, पूर्वीचं नातं कायम ठेवून अजूनही माझ्याबद्दल तेवढाच लोभ बाळगीत आहेत, तरीही रंगभूमीवर त्यांनीं जी कर्तबगारी दाखवली पाहिजे होती ती दाखवण्याची संधि त्यांना मिळाली नाहीं याबद्दल मला पदोपदीं वाईट वाटत असतं. राधेचं काम करणाऱ्या विष्णूनं आज चित्रपटसृष्टींतसुद्धां नांव गाजवीत रहावं आणि बुद्धीच्या दृष्टीनं त्याच्यापेक्षां कांकणभर सरस असलेल्या या दोघांनीं—चांगले सुखवस्तू म्हणून का होईना—नुसते व्यापारी होऊन रहावं हें अभिनयकलेचं दुर्दैव होय.

बाळकृष्ण साठे याचं प्रकरण तसंच धुमसत राहिलं होतं. छोटे बडोदकर (वासुदेव मांडे) कंपनींतून निघून गेल्यावर यशोदेचं काम पुढं साठे यास मिळालं. विष्णू निघून गेल्यावर शेवटीं राधेचंही काम त्यानं केलं पण 'कुंजविहारी' बसवीत असल्याच्या या काळांत बाळकृष्ण साठे आणि विष्णू पागनीस यांच्या

द्यायला ते माघार घेत नसत. नट वयस्क असला तर या थपडीऐवजीं त्याला जनुभाऊंच्या तोंडची अस्सल शिवी ऐकावी लागे. पुढल्या काळांत गायनाच्या बाबतीत एवढा संयम कोणत्याही शिक्षकानं आचरलेला मला दिसून आला नाहीं.

कृष्णाची भूमिका बोव्याला झेपत नव्हती. कंपनींत जीं बरीचशीं मुलं होतीं, त्यापैकी साधारण बऱ्यांतल्या दोन तीन मुलांची चांचणी घेऊन पाहिली पण त्यांतील एकही योग्य दिसला नाहीं.

एकच मुलगा होता—जो सर्व दृष्टीनं असामान्य होता. पण कृष्णाच्या दृष्टीनं जेवढ्या दर्जाचं गाणं पाहिजे होतं तेवढं त्याच्या शक्तीबाहेरचं होतं. कोणत्याही मुलापेक्षां—बोव्यापेक्षांही त्यानं ते काम उत्तम केलं असतं. तेंच काम कां—साऱ्या नाटकांतल्या लहानमोठ्या कोणत्याही भूमिकेचं काम त्यानं कुणाही विद्यमान नटापेक्षां सरस करून दाखवलं असतं, मग ते त्याच्या आकृतीला शोभो कीं न शोभो, इतका हा मुलगा, दत्तू केळकर, असामान्य होता.

दत्तू केळकर ही व्यक्ति नव्हती–ती एक संस्था होती. कुणीही माणूस आजारी असला तर त्याच्या नर्सिंगचं काम तो करी. हॉस्पिटलमधून औषधपाणी आणणं, पथ्यापाण्याचं करणं, वेळच्या वेळीं औषधं देणं वगैरे सर्व प्रकारची कुणाचीही सेवाशुश्रुषा त्याच्याइतक्या प्रामाणिकपणें एकाद्या पगारीं नर्सनं सुद्धां केली नसती. त्याची छोटी ट्रंक म्हणजे एक अजबखाना होता. त्यांत सुई, दोरा, टांचणी, चाकू, कात्री, नखजीन, स्क्रू ड्रायव्हरप्रमाणेंच सुतशेखरमात्रेपासून त्रिफळा चूर्णापर्यंतचीं सर्व औषधं, चिकटपट्टी, आयोडीन, वगैरे तात्कालिक उपचाराचे जिन्नस विद्यमान होते. नाट्यसृष्टींत लागणाऱ्या कितीतरी जिनसा, नथ, बुगड्या, बांगड्या, दागिने, डूल, कुठून ना कुठून तरी ज्यावेळीं कुणाला जरुरी लागेल त्या वेळीं दत्तूच्या ट्रंकेंतून मिळत असत. मी त्याला 'झांबऱ्या' म्हणत असें. (आतां तसं म्हटलेलं त्याला आवडत नाहीं.) पोटदुःखी आणि छातीचा विकार यांपासून मला वारंवार त्रास होत असे, त्यावेळी त्यानं जी माझी सेवा केली आहे ती मी आमरण विसरणार नाही.

गाण्याचं अंग चांगलं असलं तर तें काम दत्तूला द्यायचा मी आग्रह धरला असता, पण 'कृष्ण' या भूमिकेची मूळ कल्पना कोणत्याही इतर नाटकांतील प्रमुख भूमिके इतक्या दर्जाची घडवलेली असल्यामुळं त्याच दर्जाला शोभतील

अशीं पदं कृष्णाच्या तोंडी घातलीं होती. ती दत्तूला झेपलीं नसती. पुढल्या काळांत केव्हांतरी त्यानं अडचणीच्या वेळीं एकदोन वेळ कृष्णाचं काम केलं होतं असं मला कळलं. कृष्णाचंच का, जनुभाऊ करीत असलेलं नारदाचं कामही त्यानं जनुभाऊंइतक्याच कौशल्यानं पुरं केलेलं मी पाहिलं होतं. नाट्यसृष्टींत असामान्य असलेला हा बालनट आता प्रौढपणीं मुंबईत एक यशस्वी व्यापारी होऊन बसला आहे, याचं एका परीनं मला दुःखच होतं.

माझे दापोलीचे मित्र भाऊराव देवरुखकर यांना कोणतं तरी गाण्याचं काम पाहिजे.होतं, पण तसं काम देण्याजोगं शिल्लक नव्हतं. म्हणून कुणाही नटाला न आवडणारं असं 'वराई'चं, म्हातारीचं, काम त्यांनीं केलं आणि ते प्रयोगदृष्ट्या लहान काम असूनही यशस्वी झालं.

ललितेच्या भूमिकेसाठीही बऱ्याच मुलाचा थारेपालट करावा लागला होता. शेवटीं भाऊरावानीं कोकणांतून आणलेल्या दामू बारटक्के या मुलाला तें काम मी जनुभाऊंच्या मर्जीविरुद्ध दिलं. गोरे आणि म्हैसकर या दोघांचाच काय तो मला पाठिंबा होता. दामूचं ललितेचं काम ' कुंजविहारी ' नाटकाच्या इतिहासांत विष्णूच्या राधेच्या कामाइतकंच गाजलं. मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानं हाही बाल-नट स्वदेशहितचिंतक मंडळी हयात असतांनाच कंपनी सोडून गेला. आज गुहागर इथं तो एक अव्वल दर्जाचा व्यापारी असून त्याची स्वतःची एक मोटार सर्व्हिसही आहे. दामू आणि दत्तू ही दोन्ही त्या वेळचीं मुलं आज संपन्न स्थितीत आहेत, पूर्वीचं नातं कायम ठेवून अजूनही माझ्याबद्दल तेवढाच लोभ बाळगीत आहेत, तरीही रंगभूमीवर त्यांनीं जी कर्तबगारी दाखवली पाहिजे होती ती दाखवण्याची संधि त्यांना मिळाली नाहीं याबद्दल मला पदोपदीं वाईट वाटत असतं. राधेचं काम करणाऱ्या विष्णूनं आज चित्रपटसृष्टींतसुद्धां नांव गाजवीत रहावं आणि बुद्धीच्या दृष्टीनं त्याच्यापेक्षां कांकणभर सरस असलेल्या या दोघांनीं—चांगले सुखवस्तू म्हणून का होईना—नुसते व्यापारी होऊन रहावं हे अभिनयकलेचं दुर्दैव होय.

बाळकृष्ण साठे याचं प्रकरण तसंच धुमसत राहिलं होतं. छोटे बडोदकर (वासुदेव मांडे) कंपनींतून निघून गेल्यावर यशोदेचं काम पुढं साठे यास मिळालं. विष्णू निघून गेल्यावर शेवटीं राधेचंही काम त्यानं केलं पण ' कुंजविहारी' बसवीत असल्याच्या या काळांत बाळकृष्ण साठे आणि विष्णू पागनीस यांच्या

द्यायला ते माघार घेत नसत. नट वयस्क असला तर या थपडीऐवजीं त्याला जनुभाऊंच्या तोंडची अस्सल शिवी ऐकावी लागे. पुढल्या काळांत गायनाच्या बाबतींत एवढा संयम कोणत्याही शिक्षकानं आचरलेला मला दिसून आला नाहीं.

कृष्णाची भूमिका बोव्याला झेपत नव्हती. कंपनींत जीं बरींचशीं मुलं होतीं, त्यापैकीं साधारण बऱ्यांतल्या दोन तीन मुलांची चांचणी घेऊन पाहिली पण त्यांतील एकही योग्य दिसला नाहीं.

एकच मुलगा होता—जो सर्व दृष्टीनं असामान्य होता. पण कृष्णाच्या दृष्टीनं जेवढ्या दर्जाचं गाणं पाहिजे होतं तेवढं त्याच्या शक्तीबाहेरचं होतं. कोणत्याही मुलापेक्षां—बोव्यापेक्षांही त्यानं ते काम उत्तम केलं असतं. तेंच काम कां—साऱ्या नाटकांतल्या लहानमोठ्या कोणत्याही भूमिकेचं काम त्यानं कुणाही विद्यमान नटापेक्षां सरस करून दाखवलं असतं, मग तें त्याच्या आकृतीला शोभो कीं न शोभो, इतका हा मुलगा, दत्तू केळकर, असामान्य होता.

दत्तू केळकर ही व्यक्ति नव्हती–ती एक संस्था होती. कुणीही माणूस आजारी असला तर त्याच्या नर्सिंगचं काम तो करी. हॉस्पिटलमधून औषधपाणी आणणं, पथ्यापाण्याचं करणं, वेळच्या वेळीं औषधं देणं वगैरे सर्व प्रकारची कुणाचीही सेवाशुश्रुषा त्याच्याइतक्या प्रामाणिकपणें एकाद्या पगारीं नर्सनं सुद्धां केली नसती. त्याची छोटी ट्रंक म्हणजे एक अजबखाना होता. त्यांत सुई, दोरा, टांचणी, चाकू, कात्री, नखजीन, स्क्रू ड्रायव्हरप्रमाणेंच सुतशेखरमात्रेपासून त्रिफळा चूर्णापर्यंतचीं सर्व औषधं, चिकटपट्टी, आयोडीन, वगैरे तात्कालिक उपचाराचे जिन्नस विद्यमान होते. नाट्यसृष्टींत लागणाऱ्या कितीतरी जिनसा, नथ, बुगड्या, बांगड्या, दागिने, डूल, कुठून ना कुठून तरी ज्यावेळीं कुणाला जरुरी लागेल त्या वेळीं दत्तूच्या ट्रंकेंतून मिळत असत. मी त्याला 'झांबऱ्या' म्हणत असें. (आतां तसं म्हटलेलं त्याला आवडत नाहीं.) पोटदुःखी आणि छातीचा विकार यांपासून मला वारंवार त्रास होत असे, त्यावेळीं त्यानं जी माझी सेवा केली आहे ती मी आमरण विसरणार नाहीं.

गाण्याचं अंग चांगलं असलं तर तें काम दत्तूला द्यायचा मी आग्रह धरला असता, पण 'कृष्ण' या भूमिकेची मूळ कल्पना कोणत्याही इतर नाटकांतील प्रमुख भूमिके इतक्या दर्जाची घडवलेली असल्यामुळं त्याच दर्जाला शोभतील

नाहींत. आहे त्यावर काम भागतं आहे, मग कशाला पैसे खर्ची घाला असं म्हणण्याची नाटकी प्रवृत्ति स्वदेशहितचिंतक मंडळीच्या बाबतींत तरी या माझ्या इच्छापूर्तीच्या आड आली.

पहिल्या देखाव्यासाठीं कुठला तरी एक बागेचा सुंदर सीन लावायचं ठरवलं. (मला आठवतं तोच सीन 'मूकनायक' नाटकांतील तिसऱ्या अंकासाठीं वापरला जात होता) 'मूकनायकां'तील महालाचा गच्चीचा सीन दुसऱ्या अंकांतील राधारमणाच्या प्रवेशासाठीं, साऱ्याच नाटकांतून वापरला जाणारा राजाच्या दरबाराचा सीन नंदाच्या दरबारासाठीं आणि इतर प्रवेशासाठीं ठराविक पडदे उपयोगात आणायचं ठरलं होतं. शेवटचा कालियामर्दनाचा सीन केल्याखेरीज गत्यंतर नव्हतं. तेवढा सीन करण्यासाठी थोडेबहुत पैसे आणून द्यायचं जनुभाऊंनीं कबूल केलं. त्या कामासाठी बाबुराव पेंटर (यांचं आडनांव धुरी किंवा सारंग असावं—त्या वेळचे बहुतेक पेंटर बाबुरावच होते) यांना आणण्याचं माझ्याच सूचनेवरून ठरलं.

फडतरे कंपनींत आणि मुंबईच्या उर्दू, गुजराती कंपनीत पाहिलेल्या कांही सीन्सच्या अनुरोधानं मी हा सीन करण्याची एक योजना नक्की करून त्याचा एक छोटा नमुना (model) तयार केला होता. बाबुराव पेंटर यांना तो नमुना पसंत पडला आणि त्यांनीं शक्य तितक्या कमी पैशांत तो सीन मुंबई इथं तयार करून खामगाव इथं आणून देण्याचं ठरवलं.

३८ :: :: पुण्याहवाचन

या नंतरचा प्रश्न निघाला तो पुस्तक छापण्याचा. नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या दिवशीं पुस्तक छापून प्रसिद्ध करण्याची प्रथा त्यावेळीं अंमलांत आलेली नव्हती. ती तशी अंमलांत आणावी अशी माझी इच्छा होती. त्यांत काम करणाऱ्या

नटांचे नाटकांतील प्रसंगांच्या अनुरोधानं फोटो घालावे अशीही माझी इच्छा होती. यापूर्वीं खाडीलकरांचीं कांहीं नाटकं सचित्र प्रसिद्ध झाली होतीं, पण त्यांत चित्रकारानं काढलेलीं काल्पनिक चित्रं होतीं. महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील कांहीं नटांचे नाट्यप्रसंगाला अनुसरून घेतलेले फोटो त्यावेळीं 'मनोरंजन' मासिकांत प्रसिद्ध झाले होते. भेदवार नांवाच्या मुंबईंतील त्यावेळच्या एका प्रख्यात फोटोग्राफरकडून काशिनाथ रघुनाथ मित्रांनी हे फोटो मुद्दाम घेववले होते, असं मी ऐकलं होतं. तसेच फोटो घेऊन पुस्तकांत घालावे अशी माझी अपेक्षा होती.

पण जनुभाऊ मुळीं पुस्तक प्रसिद्ध करायलाच तयार नव्हते. ते म्हणाले, "उर्दू, गुजराती नाटक मंडळ्यांचीं नाटकं ते कुठं छापताहेत ? तीं छापलीं जात नाहीत म्हणूनच पुन्हा पुन्हां नाटक पहायला लोक येतात. कांही वर्षं नाटक झाल्याशिवाय तरी मी पुस्तक छापूं देणार नाहीं. शिवाय माझी अशी इच्छा आहे, कीं नाटकावर नाटककाराचं नांवच मुळीं घालूं नये. शंकरराव मुजुमदारांनीं काय सांगितलं ते तुमच्या ध्यानांत आहे ना ? एका सामान्य पोस्टांतल्या कारकुनाचं हें नाटक आहे असं कळलं तर कदाचित् नाटकाबद्दल लोकांचा गैरसमज होण्याचा संभव आहे.—" मी त्या त्यांच्या भाषणामुळं अस्वस्थ झालो असं पाहून ते म्हणाले, "—तसं मी म्हणत नाहीं. पण लोकांना तसं वाटलं तर त्यांत आश्चर्य नाही. लोक पदवीचे भोक्ते आहेत. हल्ली जे नाटककार लोकप्रिय झाले आहेत ते सारे पदवीधर आहेत. अशा वेळी तुमचं नांव प्रसिद्ध न करणं हे तुमच्याच हिताचं आहे."

यापूर्वीं निरनिराळ्या नियतकालिकांतून मी जें बरंचसं लिखाण केलं होतं ते निनांवीच होतं. जे लेखक त्यावेळी वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत चमकत होते त्यांच्या जोडीला बसण्याची ताकद आपल्यांत आहे कीं काय याची मला शंका होती. हें निनांवी लिखाण वाचकांना कितपत रुचतं हे पाहून मग आपल्या नांवानं लिहायला सुरवात करायची असा माझा विचार होता.

जनुभाऊंच्या त्या प्रस्तावाला म्हणूनच मी होकार देणार होतों पण तितक्यांत म्हैसकर म्हणाले, "या विषयाची चर्चा आज कशाला ? अजून शेवटचा प्रवेश पुरा झाला नाहीं, तो पुरा झाल्यावर मग काय ठरवायचं तें ठरवूं." जनुभाऊंचा

हा प्रस्ताव म्हैसकरांना रुचला नसावा एवढं त्यांच्या या उद्गारावरून मी ताडलं. कांहीं वेळानंतर मला बाजूला घेऊन म्हैसकर म्हणाले, "मेहरबानी करून असला वेडेपणा करूं नका. एकदां नाटक बिननांवी प्रसिद्ध झालं, कीं उद्यां त्याची मालकी सांगायला कोण येईल हे सांगतां यायचं नाहीं. मला स्पष्ट बोलायला भाग पाडूं नका–पुन्हां तुम्हांला विचारलं तर मात्र नाटकावर आपलं नांव घातलंच पाहिजे असा आग्रह धरून बसा. तसं न कराल तर पुढं पस्तावाल"

मी होय म्हटलं खरं, पण म्हैसकर असं कां सांगत होते याचा त्यावेळीं मला अंदाज आला नाहीं. शेवटचा प्रवेश अजून लिहून झाला नव्हता. यापूर्वी तो प्रवेश तीन चार प्रकारें लिहायचा ज्यावेळीं मी प्रयत्न केला होता त्यावेळीं तो कालियामर्दनावर संपवू नये अशी इच्छा जनुभाऊंनीं प्रदर्शित केली होती. सारंच कथानक जसं पौराणिक प्रसंगांवर आधारून काल्पनिक ताण्यावाण्यांतून गुंफलं होतं, त्याचप्रमाणे अशाच कांहीं तरी काल्पनिक प्रसंगावर त्याचा शेवट करावा असं सांगतांना जनुभाऊंनी जे प्रसंग सुचवले होते ते, स्पष्ट बोलायचं म्हणजे, अगदीं वेडगळ होते. पण त्या प्रसंगावर जनुभाऊ इतक्या प्रकारें आणि इतक्या पाल्हाळानं बोलत होते, कीं ते पुन्हां पुन्हा ऐकून माझं डोकं पिकून जात होतं. लिहायला घेतलं तर त्या जनुभाऊंनी सुचवलेल्या प्रसंगांची छाया कुठून ना कुठून तरी डोकावत असे आणि केलेल्या कल्पनेला विक्षेप होत असे. कालियामर्दनानंच नाटक संपवायचं एवढं आतां निश्चित ठरलं होतं आणि म्हणूनच तसा प्रसंग कल्पून सीन करण्याचा हुकूम देण्यांत आला होता. तात्यांजवळ बसून या विषयाचा मी खल केला. पहिल्यापासून सारं नाटक त्याना पुन्हां एकदां वाचून दाखवलं–त्यावेळीं लिहिलेल्या शेवटच्या प्रवेशासह वाचून दाखवलं–तात्यांनासुद्धां तो प्रवेश पूर्वीच्या नाटकाला मिळता वाटेना.

"आतां हा प्रवेश कसा लिहूं ते तुम्हीच सांगा ?" असं मी तात्यांना म्हणालों, "किंवा तो तुम्हींच लिहून द्या. माझी बुद्धि आतां चालत नाहीं. यावेळीं माझी अब्रू राखणं सर्वस्वीं तुमच्या हातीं आहे."

तात्या म्हणाले, "मी कांहीं तरी लिहून देईन खरं पण तें सुसंगत होणार नाहीं. या विषयाचा मी अभ्यास केलेला नाहीं. ज्या विषयाचा मला व्यासंग नाहीं त्या विषयावर लिहिणं मला साधत नाहीं."

निराशेच्या पराकोटीला जाऊन मी त्या दिवशीं कंपनीच्या बिऱ्हाडीं गेलों. मला सारखे रडण्याचे उमाळे येत होते. सारी रात्र उशींत तोंड खुपसून मी रडत होतों. माझ्या आसवांनीं उशी भिजून चिब झाली होती. कांहीं केल्या कांहींच सुचत नव्हतं. त्या स्थितींत जसजसा विचार करूं लागलों, तसतसं डोक्यातलं काहूर वाढून कल्पनाशक्ति चालवायला मी पूर्णपणें असमर्थ होऊं लागलों.

तशा स्थितींत मला झोप लागली. जागा झालों आणि पाहिलं तों अजून उजाडलं नव्हतं. दिवा पाजळला आणि कागद पेन्सिल घेऊन बसलों. जाग आल्यापासून मनांत एक प्रकारचा उल्हास आला होता. निराशेची अंधेरी दूर झाली होती.

कागद पेन्सिल घेऊन लिहूं लागलो—अगदीं जोरजोरानं लिहूं लागलों. तास दीडतासाच्या आंत प्रवेश लिहून पुरा झाला. वाचून पहातांच समाधान वाटलं.

बाहेर पाहिलं तों आतां उजाडलं होतं. कसाबसा प्रातर्विधि आटोपून कागद खिशांत घालून तात्यांच्या घराकडे धांव ठोकली. कंपनींतल्या कुणाला कांहींच सांगितलं नाहीं. तात्या नुकतेच उठले होते. मला पहातांच ते म्हणाले, "प्रवेश जमला वाटतं?" "कशावरून?" मी विचारलं. "तुमचा चेहराच सांगतोय!" तात्या म्हणाले. लिहिलेले कागद मी तात्यांच्या हातावर ठेवले पण त्यांनीं मला प्रवेश वाचून दाखवायला सांगितलं. वाचून दाखवतांच ते म्हणाले, "छान! अगदीं कांहींसुद्धां फरक नको या प्रवेशांत."

कंपनीच्या बिऱ्हाडीं परत आलों त्यावेळीं जनुभाऊ मला शोधीत होते. अलिकडे ते माझ्याबद्दल फार साशंक असत. तात्यांच्या शिकवणीनं मी बिघडतों आहें असं ते वारंवार बोलून दाखवीत.

जनुभाऊंना मी प्रवेश वाचून दाखवला. त्यांनीं तो स्वतः पुन्हां एकदां पाहिला. वाचून होतांच बराच वेळ ते डोळे मिटून स्वस्थ बसले आणि डोळे न उघडतांच म्हणाले, "वाः छान! सुंदर प्रवेश झाला. आतां एवढंच करा. शेवटी नारदाच्या तोंडीं नाममहात्म्याबद्दल कांहींतरी घाला."

खरं पाहिलं तर कुंजविहारी नाटकाच्या कथानकाशीं किंवा त्यांतील मध्यवर्ति कल्पनेशीं नाममहात्म्याचा कांहींच संबंध नव्हता. तसं कांहीं घालणं अप्रस्तुत

झालं असतं. पण या वेळीं जनुभाऊंना नाराज करायचं नाहीं या न्यूनगंडात्मक कल्पनेनं त्याचं म्हणणं मी मान्य केलं आणि तिथल्यातिथंच नारदाचं शेवटचं भाषण लिहून टाकलं आणि जनुभाऊंनांही ते पसंत पडलं. कालियामर्दन करून कृष्ण आल्यावर प्रेक्षकांना नंतर कांहींच आकर्षण रहाणार नाहीं आणि नारदाचं हें चऱ्हाट पुरं होण्यापूर्वींच थिएटर खालीं होईल याची मला खात्री होती.

त्याच दिवशीं फक्त याच प्रवेशाची तालिम घ्यायला सुरवात केली. राधेचं एक पद खेरीजकरून बाकीचीं पदं प्रवेश लिहितांनाच लिहिलीं होतीं. राधेचं हें पद त्या प्रसंगाला अनुरूप अशा रागांतलं आणि गांभीर्यपूर्ण होणं आवश्यक होतं. बऱ्याच जणांनीं बऱ्याच चाली म्हणून दाखवल्या. पण कोणतीच चाल माझ्या कसोटीला उतरेना. जनुभाऊंनीं पसंत केलेली चालसुद्धा मी नाकारली म्हणून ते रागारागानं बैठकींतून उठून निघून गेले. त्यांच्या मागोमाग बाकीची मंडळीही निघून गेली.

मी तसाच बसून राहिलों होतो. पुन्हां रडकुंडीला यायच्या बेतांत होतों–नवी चाल निर्माण करण्याचं सामर्थ्य माझ्या अंगीं नव्हतं—तोंच बाळाभाई पेटीवाले हळूच माझ्या शेजारी बसून माझ्या पाठीवर थाप मारून म्हणाले, “ही एक चाल ऐकून घ्या.” ती चाल ‘खूने नाहक’ नाटकांतली होती. चाल ऐकतांच एकदम ती मला आवडली. उठून गेलेल्या भास्कररावांना बोलावून आणलं. पेटी उघडली–तबला काढला–भास्कररावांनासुद्धां ती चाल माहित होती. दोघांनींही ते पद म्हणायला सुरवात केली. कोणत्याही चालीवर पद करायचं असलं तर ती चाल सारखी म्हणत त्या चाल सांगणाऱ्यानं रहायचं आणि ती ऐकत असतांना मी पद करायचं, अशी एक संवय मला कंपनींत आल्यानंतर पदं तयार करतांना लागली होती. अजूनही तीच संवय कायम आहे.

पद तयार झालं. भास्कररावांनीं विष्णूला बोलावून आणलं आणि बाळाभाईनीं पद बसवायला सुरवात केली. थिएटरच्या बाहेर जनुभाऊ कुठंतरी जप करीत हिंडत होते. त्यांच्या कानीं तें पद जातांच ते एकदम धांवून आले आणि उद्गारले, “वा, वा, छान! कशी मला आठवली नाहीं ही चाल? पूर्वीं या नाटकांत मी काम केलं होतं—” आणि मग त्यांनीं उर्दू नाटक मंडळीत असतांनाचा आपला इतिहास सांगायला सुरवात केली.

विष्णूला तें पद एकंदरींत कठीण जात होतं तरीही आपल्यापरीनं तो शिकस्त करीत होता. पुढं नाटकाच्या प्रयोगाच्यावेळी ज्यावेळी मी हें पद ऐकलं त्यावेळीं या पदासाठी मी एवढा जीवाचा आटापीटा कां केला तें पहिल्याच खेपेला तें पद ऐकून कळलं नाहीं. ' खुने नाहक ' नाटकांत मास्टर अमृत तें पद म्हणत असे तेव्हां त्याला वन्समोअर मिळत असत पण या पदाला विष्णूला वन्समोअर कधींच मिळाला नाहीं. हें जरी खरं होतं तरी त्या पदांतील वादीविसंवादी सुरांच्या एक प्रकारच्या मिश्रणानं जे वातावरण निर्माण होत होतं त्याचा कालियामर्दनाच्या दृश्याचा प्रेक्षकांवर योग्य तो परिणाम व्हायला चांगलाच उपयोग होत होता, असं कांहीं काळानंतर माझ्या ध्यानी आलं. आपण पसंत केलेली चाल न घेतल्याबद्दलचा जनुभाऊंचा राग आतां गेला होता. त्याच बैठकीला मांडी मोडून ते विष्णूला तें पद शिकवीत कितीतरी वेळ बसले होते. सारी मंडळी जेवून आली तरीसुद्धां ते उठले नाहींत. पद बरंचसं आटोक्यांत आल्यावर मग आम्हीं पांचही असामी जेवायला उठलों.

माझी रजा आतां संपत आली होती. रजेच्या नियमाप्रमाणं मला यापेक्षां जास्त रजा यापुढं मिळाली नसती. यापेक्षां जास्त मुदतपर्यंत मी नोकरीवरून गैरहजर राहिलो असतो तर सारीच रजा बिनपगारी झाली असती आणि पूर्वीच्या रजेचा जो अल्पस्वल्प पगार मिळाला होता तो परत करण्याचा बोजा माझ्यावर आणखी पडला असता.

या नाटकाच्या बाबतीत हा वेळपर्यंत देवघेवीची भाषा कांहींच निघाली नव्हती. घरीं अडचण असल्याची पत्रं मी वेळोवेळीं म्हैसकरांना दाखवीत असें त्यावेळीं जनुभाऊंची पर्वा न करतां त्यांनीं अल्पस्वल्प रक्कम माझ्या घरीं पाठवून दिली होती. ही सारी रक्कम हिशेबी घेतली तर जेमतेम माझ्या रजेच्या पगाराची भरपाई झाली, एवढंच झालं असतं.

कंपनींत मला कसलीच गरज तीव्रतेनं भासत नव्हती. जरूरी काय ती एक विड्यांची. जनुभाऊंच्या विड्यांबरोबर माझ्यासाठींही विड्या आणण्यांत येत होत्या. पण ही विड्यांची रक्कम—इतकंच नव्हे, तर अंगाला लावायच्या साबणाची रक्कमसुद्धां किर्दीला माझ्या हिशेबीं टाकली जात होती याची त्यावेळीं मला कल्पना नव्हती. रजा संपत येऊं लागली तसतसा माझा अस्वस्थपणा वाढूं

लागला. सीन तयार व्हायला अपेक्षेपेक्षां जास्त अवधी लागेल असं बाबुराव पेंटर यांचं पत्रं आलं. नाटकाची जी तारीख ठरवली होती त्याच तारखेला नाटक झालं असतं तर तें मला पहायला मिळालं असतं. पण त्या मुदतीच्या आंत सीन तयार होऊन येत नाहीं हे आतां निश्चित झालं होतं. आणि त्याचबरोबर नाटकही मला दिसणार नाहीं हेंही तितकंच निश्चित झालं होतं.

आतां तालमी दिवसांतून सकाळ, दुपार, रात्रीं अशा बारा बारा तास सुरू होत्या. आतां मी प्रेक्षक या नात्यानं नुसता तालिम पहात बसत असे. आतां तेवढाच आनंद अनुभवणं माझ्या वांट्याला राहिलं होतं. रंगी तालिम होणं-सुद्धां शक्य नव्हतं, कारण कपडे तयार झाले नव्हते. लेहंगा ओढणीचे पोषाख करावे लागणार असल्यामुळं हातीं असलेल्या पोषाखावर रंगी तालिम करणं शक्य नव्हतं. त्या पोषाखांना अनुलक्षूनच स्त्री भूमिकांच्या हालचाली, विशेषतः हातवारे, बसवण्यांत आले होते. डाव्या हाताचे हातवारे, डाव्या बाजूनं पदर ओढणं वगैरे लकबा साधण्यासाठीं धोतर खांद्यावर घेऊन तालमी घेतल्या जात होत्या. हा अनुभव सर्वांनाच नवीन होता. म्हणूनच त्या पोषाखांत पात्रं पहाण्यासाठीं माझा जीव उतावीळ झाला होता.

रजेच्या मुदतीत माझी बदली रत्नागिरीहून सावंतवाडी इथं झाली होती. आता मला सावंतवाडीस जाऊन हजर व्हायचं होतं. जायचं माझ्या जिवावर आलं होतं, पण गेल्याखेरीज गत्यंतर नव्हतं. आज जाईन, उद्यां जाईन म्हणतां म्हणतां खामगांवहून निघून मुंबईला एकच दिवस राहून बरोबर रजा भरण्याच्या दिवशीं सावंतवाडीला पोचण्याइतकाच अवधी आतां शिल्लक राहिला होता.

मनाचा धडा करून जायला निघालो. निघायच्या पूर्वी आधीं जाऊन तात्यांच्या पायांवर मस्तक ठेवलं. मला भडभडून येत होतं. पण तात्यांच्या आश्वासनपर शब्दांनीं मनाला धीर आला. मी म्हटलं, " समजत होतं तेव्हांपासून नाटककार होण्याची महत्वाकांक्षा हृदयाशीं बाळगून राहिलों होतो. परिस्थितीशीं झगडत आज एवढी मजल गांठली. वाढलेलं ताट समोरून कुणीतरी ओढून न्यावं तसं आज माझ्या भुकाळू मनाला वाटतं आहे. समाधान एवढंच, कीं आज ना उद्यां, या ताटांतला घांस तोंडीं जायची आतां आशा आहे. आणखी एक समाधान एवढंच, कीं तुमच्या कृपाछत्राखालीं हे नाटक तुमच्या गांवींच होतं आहे. मला

पहायला मिळालं नाहीं तरी तुम्ही तें पहाल—त्यावेळीं माझी आठवण काढा. 'मूकनायकां'तील तें तुमचं पद आठवतं ना? 'समकालीन निरीक्षणि तुमचे अनुरागी, मिळविति दर्शनसुख भिन्न जरिहि भूभागी.' मीही सावंतवाडीला राहून असंच तुमच्या डोळयांनी नाटक पाहिल्याचं दर्शनसुख अनुभवीन!" तात्यांच्या डोळयांनाही त्यावेळी पाणी आलं. कसेबसे हुंदके आवरून पुन्हां एकदां नमस्कार करून मी तात्यांचा निरोप घेतला. जायच्या वेळीं म्हैसकर यांनीं माझ्या हातीं चाळीस रुपये दिले. त्यावेळी मला ती रक्कम केवढी तरी मोठी वाटली. सारा प्रवासखर्च भागून निदान पंचवीस रुपये तरी हातीं घेऊन मी घरी गेलों असतों. ही माझी कमाई मला त्यावेळी फार मोठी वाटली.

३९ ⁂ ⁂ पुनः नोकरीवर

नाटकावर माझं नांव घालायचं ठरवून म्हैसकर यांनीं 'केसरी'कडे जाहिरात पाठवली होती. आजच्यासारख्या चांगल्या लांबरुंद जाहिराती त्यावेळीं वर्तमानपत्रांतून दिल्या जात नव्हत्या. फक्त एका 'केसरी' पत्रांतच नाटकाच्या जाहिराती येत. आणि त्याही एक कॉलमी तीन चार ओळींच्या. बहुधा राजापूरकर मंडळी या जाहिराती देत असे. किर्लोस्करांची जाहिरात सुद्धां मुक्काम बदलतांना तेवढी येई. वर्तमानपत्रांचा आणि नाटकाच्या जाहिरातींचा कांहीं संबंध आहे असं त्यावेळीं कुणाला वाटत सुद्धां नसे.

स्टेशनवर मला पोंचवायला म्हैसकर, सोहनी आणि गोरे एवढेच आले होते. मी निघायच्या पूर्वी माझी भेट घेण्याचं जनुभाऊंनीं अजिबात टाळलं. कधींही कंपनीच्या बिऱ्हाडाबाहेर न जाणारे हे गृहस्थ त्याचवेळीं कपडे करून बाहेर निघून गेले होते. त्यावेळपर्यंत माझ्याबद्दल फारसा ओढा न बाळगणारे राजारामबापू सोहनी सुद्धां जनुभाऊंच्या या वर्तनानं चिरडीला जाऊन शिव्या देऊं लागले.

पुनः नोकरीवर

जालंब स्टेशनपर्यंत मला पोंचवून पुढल्या गाडींत बसवण्यासाठीं कंपनीचे दिवाणजी आणि नट असलेले पेठे माझ्याबरोबर आले होते. गाडी सुटतां सुटतां गोऱ्यांना आठवण झाली—भरतवाक्याचं पद राहिलं होतं. घाईघाईनं तिथंच सोहनींनी एक सुरावट सांगितली आणि ती मी लिहून घेतली तोंच गाडी सुरू झाली. जालंबला पोंहोचेपर्यंत पद तयार करून तें पेठ्यांकडे दिलं. हे पेठे 'कुंजविहारी' नाटकातलं 'मधुमंगल' चं काम करून पुढं फार लोकप्रिय झाले.

मुंबईला येऊन साळवीकडे उतरलों. मन अगदीं भारावून गेलं होतं. ज्या दिवशीं नाटक लागणार त्याच्यापूर्वी तीनचार दिवस सावंतवाडीला मी नोकरीवर हजर होणार होतों. तो सबंध दिवस साळवीला साऱ्या हकिकती सांगण्यांत गेला. दुसऱ्या दिवशीं सकाळच्या बोटीनं वेंगुर्ल्याला जायला निघालों. बोटींत सारखा तळमळत पडलों होतों. सारं लक्ष खामगांवकडे लागलं होतं. त्या वेळीं मनाला काय वाटत होतं याचं वर्णन करण्यापेक्षां कल्पनाच करणं बरं. जीव अगदीं वेड्यापिशासारखा झाला होता. नोकरी गेली तरी बेहेत्तर, असंच मागं परतावं, असं पुन्हां पुन्हां मनाला वाटत होतं.

योगायोगानं त्या दिवशीं बोटींत कुणीच ओळखीचा माणूस भेटला नाहीं. बोलण्यांत कांहीं वेळ काढला तो पोस्टाचा मेलगार्ड साल्‌गुस्तीन लोबो याच्या-बरोबर. तो बिचारा तरी माझं काय सांत्वन करणार होता? तो ख्रिश्चन होता. कांहीं वर्षांपूर्वी बुडालेल्या शिरावती बोटींतून मी प्रवास करीत होतों त्यावेळीं त्यानंच मला पोस्टाच्या पिशव्यांबरोबर पहिल्याच होडींतून बाहेर काढलं होतं. त्याच आठवणी काढून आम्ही बोलत होतों. ऑफिसच्या गप्पा निघाल्या होत्या. त्या ऑफिशियल गांवकुटाळक्या करण्यांत मनाला बराच विरंगुळा झाला. रंगभूमीच्या वातावरणांतून पुन्हां पोस्टाच्या वातावरणांत प्रवेश करण्याचा हा पहिला समारंभ अशा रीतीनं आगबोटींतच घडून आला.

वेंगुर्ले बंदरांत उतरलों त्यावेळीं तिथल्या पोस्ट ऑफिसांत जाऊन पहिल्यानं त्या दिवशीं आलेला 'केसरी' पाहिला. त्यांत जाहिरात येणार होती—तशी ती आलीही—पण तिथंही माझा योगायोग आडवा आला. जाहिरातींत 'कुंजविहारी' नाटकाच्या कर्त्याचं नांव 'रा. भा. विवेरकृत' असं आलं होतं. आडनांवांतलीं तीन अक्षरं गळून राजश्री आणि आद्याक्षरं यांची गल्लत

झाल्यामुळं नाटककाराचं नांव लुप्त झालं होतं. तरीपण सांगितल्यानंतर थोडा सुगावा लागण्याइतका पुरावा त्या नांवांत होता. प्रत्यक्ष नाटक पहाण्याचा योग तर नाहींच, पण नाटककाराचं नांव दाबलं जाऊं नये म्हणून म्हैसकरनीं मुद्दाम घेतलेल्या या काळजीचाही असा विपर्यास व्हावा याचं क्षणभर मला आश्चर्य वाटल्यावांचून राहिलं नाहीं.

सावंतवाडीला जाऊन नोकरीवर हजर झालों, त्याच डिसेंबर १९०८ च्या शेवटल्या आठवड्यांतल्या शनिवारीं नाटकाचा प्रयोग होणार होता. प्रयोग झाल्याबरोबर दुसऱ्याच दिवशीं पत्र टाकलं तर तें मला मंगळवारीं मिळणार होतं. तोंपर्यंत प्राण डोळ्यांत आले होते. प्रयोगाच्या यशस्वितेबद्दल मला खात्री होती तरीही मनाला हुरहुर लागली होती. पहिल्यापासून कांही ना कांहीं अडचणी येत असल्यामुळं मन साशंक झालं होतं. हे तीन चार दिवस मला मोठे कठीण गेले. त्या मुदतीत मी मागील इतिहासाचं सिंहावलोकन करीत होतों.

बुद्धीला समजूं लागल्यापासून नाटकाचा ओढा विलक्षण प्रकारें लागला होता. नाटककार होण्याची भावना अगदीं बालपणापासून रक्तांतून सळसळत होती. त्या भावनेचा परिपोष होण्याजोगी कोणत्याही प्रकारची अनुकूलता नसलेल्या एका गांवात माझं बालपण गेलं होतं. तिथंही कांहीं योगायोग आले. तिथंही कांहीं शिक्षण मिळालं. तें शिक्षण मिळत असतांना त्याचा पुरेपुर उपयोग करून घेण्याचं शक्य तेवढे प्रयत्न करीत आलों.

त्या काळांत मराठी नाटक मंडळ्यांची समृद्धि होती. त्या साऱ्या नाटक मंडळ्यांची सारीं नाटकं पहाण्याची इच्छा असूनही परिस्थितीनं मर्यादा घातली होती. धनदारिद्र्याबरोबरच देहदारिद्र्य बालपणापासूनच मागं लागलं होतं. वयाच्या नवव्या वर्षीं मला पहिला अर्धांगवायूचा झटका आला होता. तो तीव्र स्वरूपाचा नव्हता. कुत्र्याच्या विषारानं सहा महिने बिछान्यावर पडून राहिलों होतों. या शारीरिक आपत्तींतून सहीसलामत बचावून निघालों तरी आनुवंशिक पोटदुखीच्या विकारानं वयाच्या बाराव्या वर्षापासूनच उचल केली. ती पोटदुखी जन्मभर खिळून राहिल्यासारखी झाली होती. या शारीरिक आपत्तीमुळंच शिक्षणाची आबाळ झाली. सांपत्तिक परिस्थितीही या कामी आड आली होती हें तितकंच खरं होतं. इतर वाचनाची आवड लागल्यामुळं अभ्यासाकडे लागावं

तसं लक्ष लागत नव्हतं. गणिताचा मला पहिल्यापासून तिटकारा होता. इतिहास भूगोल शाळेंत कां शिकवतात हाच प्रश्न मला त्यावेळीं पडला होता. शाळेच्या ठराविक सांच्याच्या अभ्यासक्रमाबद्दल उपजत बुद्धिनुसार माझा विरोध होता.

व्यवस्थित शिक्षण जर कांहीं झालं असेल तर तें पुरातन वाङ्मयाचं. माझ्या वडिलांचा त्या वाङ्मयाचा अभ्यास फार दांडगा होता. लहानपणापासून पुष्कळसे संस्कृत ग्रंथ त्यांनी माझ्याकडून वाचून घेतले होते. व्याकरणाचे नियम माहित नसतांना सुद्धां कोणत्याही संस्कृत श्लोकाचा अर्थ मी त्या वेळीं सांगूं शकें. आठ नऊ वर्षांच्या वयांतच मालवणांत मुरलीधराच्या देवळांत भागवताच्या एकादश स्कंधावर माझीं पुराणं झाली होतीं. त्या वेळी मी कीर्तनही करीत असे. ज्योतिपंतांच्या पंथांतील त्यावेळचे प्रख्यात कीर्तनकार मुकुंदबुवा महाभागवत यांनीं सुद्धां त्या वेळी माझ्या कीर्तनशैलीची तारीफ केली होती. किंबहुना लहानपणापासून त्यांच्याच कीर्तनाचा मनावर परिणाम झाल्यामुळं मी बरचसं त्यांचंच अनुकरण करीत असे, म्हणूनच माझीं कीर्तनं त्याना आवडलीं असावीं.

मालवणांत होणाऱ्या कोणत्याही नाटकांत माझं पाऊल पहिलं असे. गांवातल्या उनाड मुलांना गोळा करून मेक–अपचे प्रयोग करून पहाण्यासाठीं शिमग्याच्या दिवसांत शिमग्याचीं सोंगं काढीत असें. त्यावेळीं मालवणला एक उत्तर हिंदुस्थानी बहुरूपी आला होता. त्याच्याकडे बसून रंग लावल्याशिवाय मेक–अप करण्याचे धडे मी घेतले होते. दिवाळीच्या दिवसांत हालती छायाचित्रं खिडकींत पांढरा पडदा टाकून दाखवण्याचा एक नवा शोध त्याचवेळीं मी लावला होता. हे गोपाळबुवाच्या बाहुलेभोरिपाचं नवीकरण होतं. त्यांत मोठीशी कल्पकता होती असं नाहीं. पण त्या काळांत तरी तें एक नावीन्य समजलं जाऊन त्याचं अनुकरण मालवणांत ठिकठिकाणीं होऊं लागलं होतं. पुढं त्या कलेचा प्रसार बहुतेक साऱ्या कोंकणांत झाला.

स्वदेशी चळवळ सुरू झाली, मेळे सुरू झाले आणि त्या मेळ्यांत ' कवि ' या नात्यानं मी पुढाकार घेऊं लागलो. पूर्वीं ज्यांचा मी उल्लेख केला आहे ते मालवणचे एक साहित्यिक आणि सार्वजनिक कार्यकर्ते दिनकरराव वझे यांचा एक ' लेफ्टनंट ' या नात्यानं मी मेळ्यांत प्रामुख्यानं भाग घेत असें. त्यावेळीं मी केलेलीं मेळ्याचीं पदं मुंबईपर्यंत जाऊन पोंचली होतीं आणि मुंबईच्या मेळ्यांतही

म्हटलीं जात होतीं. अर्थगांभीर्यापेक्षां शब्दांच्या झंकाराकडेसच विशेष लक्ष दिल्यामुळं हीं माझी त्या वेळचीं पदं फार लोकप्रिय झालीं होती.

वर्तमानपत्री लिखाण करण्याचा सरावही त्याचवेळीं केला. कांहीं कळत नसतांनाही राजकीय लेख लिहिले. 'केसरी' पत्र सुरू झाल्यापासून तें आमच्या घरीं येत असे. आगरकरांच्या 'सुधारक'च्या अंकांच्या फायलीही अगदीं पहिल्या अंकापासून आमच्याकडे होत्या. प्रत्यक्ष चोरी नसली तरी या पत्रांतील लेखांच्या सर्वसामान्य पद्धतीचं अनुकरण करून मी त्यावेळीं वर्तमानपत्री लिखाण करीत असें. पुढं 'वैणिक' (lyrics) काव्य करूं लागलों, लघुकथा लिहूं लागलों, कादंबरी लिहिण्याचाही एकदा प्रयत्न केला. नाटक हें तर माझं जीवनच होऊन बसलं होतं—

—आणि हे सारे उपद्व्याप वयाच्या चौदा पंधरा वर्ष वयाच्या आंतच झाले होते. त्याला साक्षी देणारे हरीराम दाबके, पर्शराम केळुसकर, शंकर मालप-प्रभृति अजूनही हयात आहेत.

४० ∷ ∷ सिंहावलोकन

पहिल्यापासूनच माझं चरित्र असामान्य नसलं तरी अवास्तव होतं. वास्तवाच्या आत्यंतिक आवडीमुळंच ही अवास्तवता माझ्याठायीं निर्माण झाली होती. तत्कालीन रंगभूमि पाहून स्वभावतःच (instinctively) मला असमाधान होत असे. यांत कांहींतरी सुधारणा केली पाहिजे असं तेव्हांपासूनच वाटत असे—नव्हे, ती तळमळ मनाला बेचैन करण्याइतक्या व्यापक स्वरूपांत मला ग्रासून बसली होती. असं कांहीं करीन तर मीच करीन, असा एक दुर्दम्य अभिमान हृदयांत सारखा धगधगत होता.

पुन्हां पुन्हां वाटे, परदेशीं जायचा योग आला तर आपल्याला हीं तंत्रं पहायला मिळतील! पण स्वदेशींच प्रवास करण्याइतकी सांपत्तिक स्थिति अनुकूल

नव्हती. तरीही त्या अल्पवयांत माथेफिरूपणानं मी साऱ्या हिंदुस्थानच्या मजला मारल्या. वेळीं भिक्षा मागूनसुद्धां हिमालयाचा प्रवास केला. त्या प्रवासाच्या अनुभवाची अल्पशी चुणुक 'लयाचा लय' या माझ्या नाटकांतील हिमालयाच्या वर्णनांत आलेली आहे.

या प्रवासांत असामान्य माणसांच्या भेटीगांठी घडल्या. हे भाग्य अलौकिक होतं. त्या भाग्याच्या पायीं वंगरंगभूमीवरील महान व्यक्तींशी जिव्हाळयाची नाती जोडलीं गेलीं. म्हणूनच तुलनेनं मराठी रंगभूमीवर वंगरंगभूमीच्या वैभवाच्या दृष्टीनं कोणत्या प्रकारची सुधारणा करतां येईल याजकडे लक्ष वेधून राहिलं. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच करण्याचा वंगरंगभूमीवरील दर्शनी पुरावा पाहिल्यामुळं मराठी रंगभूमीवरील 'खोजे'शाहीचा तिटकारा येऊं लागला. पहिल्यापासून ही सुधारणा करण्याबद्दल प्रयत्न करण्याचा नुसता उल्लेख केला तरीसुद्धां नाटकी संसारांतला किंवा त्या संसाराबाहेरला प्रत्येक माणूस मला खोडून काढीत असे. या खोजेशाहीच्यापायीं मराठी नाट्यवाङ्मयाचा अधःपात होतो आहे हें पहिल्यापासून मला दिसत होतं. पण मराठी रंगभूमीवर ही सुधारणा करणं अशक्य होऊन बसलं होतं. मधल्या काळांत महाराष्ट्रांत आणखी एक तृतीयपंथ निघाला होता 'बेळगांवकर नाटक मंडळी' त स्त्रिया पुरुषांची कामं करीत होत्या. स्त्रियांनी केलेली ही पुरुषांचीं कामं जितकी हिडीस दिसत होतीं तितकींच पुरुषांनीं केलेली स्त्रियांची कामं प्रेक्षकांना हिडीस कां वाटत नाहीत याचं मला आश्चर्य वाटत असे. रंगासानी आणि व्यंकासानी या दोन स्त्रीनटी गोखले आणि टिळक याच्या स्वरूपांत काकशीर्ष आणि दंडधारी या नेवाळकरांच्या 'दंडधारी' नाटकांतील भूमिका करीत असतांना पाहिलं म्हणजे माझ्या अंगाचा भडका होत असे. पण परंपराशील महाराष्ट्रांत या ओंगळ प्रकाराला कुणी कधींच विरोध केला नाहीं. सुदैवानं ती कंपनी बंद पडली पण त्यांतूनच पुढं 'मनोहर संगीत नाटक मंडळी' नांवाची जी मंडळी निघाली तिच्यांत स्त्रीचं काम पुरुषानं आणि पुरुषाचं काम स्त्रीनं केलेलं पहाण्याचं दुर्भाग्य अनुभवावं लागलं.

महाराष्ट्र नाटक मंडळीनं मराठी रंगभूमीचं नवयुग सुरू केलं. पण त्यांनाही त्या काळांत परदेशीं विद्यमान असलेली आधुनिकता अंमलांत आणतां आली नाहीं.

त्यावेळीं ज्या विलायती कंपन्या मुंबईंत येत होत्या त्यांचीं नाटकं समोर दिसत असतांनासुद्धां ही सुधारणा करण्याची बुद्धि मराठी नाटक मंडळ्यांना कां होऊं नये याचं राहून राहून मला आश्चर्य वाटे.

पुन्हां पुन्हां वाटे, ढळढळीत मला ज्या चुका दिसतात त्या इतरांना कशा दिसत नाहीत ? फर्ग्युसन कॉलेजांतल्या प्रोफेसरांसारखीं अधिकारी माणसं रंगभूमीच्या भाग्यांत हस्तक्षेप करीत होती, त्यांनाही कसं कळत नव्हतं ? या व्यक्तींशी प्रत्यक्ष संबंध आला त्यावेळीं मला कळून आलं, की हे विद्वान लोकसुद्धां दुरून वाटत होते तसे डोंगर नव्हते. परंपरेच्या चिखलात अडकलेले तेही कांहीं क्षुद्र कीटक होते. ब्रिटिशांच्या नजरेंतृन, ब्रिटिश शिक्षणखात्याच्या नजरेंतून, ते वाङ्मयाकडे आणि पर्यायानं रंगभूमीकडे पहात असल्यामुळं, गतानुगतिक असलेल्या निर्बुद्ध ब्रिटिशांच्या पारंपरिकतेचे ते नकली नमुने बनले होते. ते परप्रत्ययनेय बुद्धीचे प्रणेते होते. स्वसंवेद्य कल्पकता त्याच्या ठायीं नव्हती. या क्षुद्र जीवांना मोठे म्हटल्यामुळंच आम्ही ठेंगणे होत जात होतो, याचा प्रत्यय त्या अल्पवयांतच मला आल्यामुळं नावीन्य अंमलात आणण्याची माझी दुर्दम्य महत्वाकांक्षा फोफावून उठूं लागली.

पण नाट्यनिर्मिति हें एकहाती काम नव्हतं. लेखकानं नाटक लिहिलं तरी तें नाटक मंडळीनं घेतलं पाहिजे होतं. घेतल्यावर ते बसवलं गेलं पाहिजे होतं. त्यांतील भूमिकांना अनुरूप असा नटसंच मिळायचा, त्याना योग्यप्रकारें शिक्षण दिलं द्यायचं, त्यामुळं नाट्यवस्तूला अनुरूप अशी वेशभूषा आणि पार्श्वभूमि तयार व्हायची, तरच ती नाट्यकृति सर्वांगसुंदर होऊन परिणामकारक झाली असती. तशी अनुकूलता सर्वांनाच मिळत नाहीं. आणि दुर्दैवानं क्वचित एकाद्याला मिळालीच तर त्याला आपला मार्ग कशा कांच्याकुच्यांतून चोखाळावा लागतो याचा अगदीं त्रुटित इतिहास आतांपर्यंत लिहिलेल्या माझ्या या कैफियतींत सांपडेल.

विस्तारानं हा इतिहास मी लिहायला गेलों असतों तर तें एक महाभारत झालं असतं. पण अजून पुढल्या बत्तीस वर्षांचा इतिहास मला लिहायचा आहे, हेंही माझी कैफियत पुढं मांडतांना मला विसरतां येत नाहीं.

ज्या काळांत मी नाटककार म्हणून ठरलों त्या काळांत नाटक मंडळयांची संख्या फार नसल्यामुळं रंगभूमीवर प्रवेश मिळणं सुलभ नव्हतं. तो प्रवेश मला मिळाला. नाटक बसवून तयार झालं. आणि पहिला प्रयोग लागण्यापूर्वींच मला परत नोकरीवर हजर व्हावं लागलं याच योगायोगाचं मला आश्चर्य वाटत होतं.

शेवटीं एकदाचं म्हैसकरांचं पत्र आलं. त्यांनीं प्रयोगाची सविस्तर हकिकत दिली होती. सर्वांची कामं चागली झालीं, पदं चांगलीं झालीं, शेवटचा देखावा मोठा परिणामकारक झाला वगैरे हकिकत लिहून कोणकोणत्या पदाना किती किती 'वन्समोअर' मिळाले, तेंही तपशीलवार नमूद केलं होतं. विशेषतः पेद्याच्या भूमिकेंत राजारामभाऊंची छाप कशी पडली आणि शेवटच्या 'हाकेच्या लावणी'ला सात 'वन्समोअर' कसे झाले आणि त्यामुळं एकदम राजारामबापू सोहनींची माझ्याबद्दल श्रद्धा उत्पन्न झाल्यानं त्यांनी कसे उद्गार काढले, तीही हकिकत त्यांनीं लिहिली होती. खामगांवच्या त्या लहानशा थिएटरांत जवळजवळ हजार रुपये उत्पन्न झालं होतं. केशव कंपनींतून गेल्यानंतर पहिल्यानंच हा आंकडा दिसला असं म्हैसकर यांनीं मोठ्या अभिमानानं लिहून त्याच्या श्रेयाची वांटणी माझ्याबरोबरच आपणही घेतली होती. अर्थात ती अस्थानी नव्हती. म्हैसकरांमुळंच माझं नाटक घेतलं गेलं, म्हैसकरांमुळंच वारंवार आलेल्या पेचप्रसंगाच्या वेळीं मी पुन्हां पुन्हां पड खाल्ली आणि विशेष हें, कीं म्हैसकरांमुळंच 'कुंजविहारी' नाटकावर लेखकाचं 'भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर' हे नांव छापलं गेलं. त्यांनीं पाठवलेल्या हस्तपत्रकांत माझं नांव सर्व प्रकारें शाबूत आहे असं पाहून मला आनंद झाला.

म्हैसकरांचं पत्र आलं त्याच्या दुसऱ्याच दिवशी तात्यांचं पत्र आलं. त्यांत लिहिलेली हकिकत सर्वस्वी म्हैसकरांच्या वर्णनाशीं जुळती होती. पण विशेष हा होता, कीं त्यांत विष्णू पागनीसची तारीफ तात्यांनी अगदीं हात सोडून केली होती. 'आतां बालगंधर्वाला एक प्रतिस्पर्धी निर्माण झाला असं क्षणभर मला वाटलं!' असे उद्गार काढून त्यांनीं त्या श्रेयाचा वांटा सर्वस्वी मला दिला होता.

नाटक तिकडे होत असावं आणि तें मला पाहायला मिळूं नये—जन्मापासूनची इच्छा पुरी झाली तरी त्याच्या श्रेयाचा आनंद मला अनुभवतां येऊं नये,

यांत कांहीं तरी संकेत होता असंच मला त्यावेळीं वाटलं होतं. तो माझा अंदाज चुकीचा नव्हता अशी आज प्रतीति आली आहे. तात्कालिक यशामुळं आणि त्या यशाची अनुभूति समोर उपभोगायला मिळल्यामुळं किती नाटककार कसे थकत आणि खचत गेले हें या बत्तीस वर्षांच्या कारकिर्दीत मी पहात आलों आहे. अतृप्ती आणि असमाधान हीं कार्यप्रवणतेला पोषक होणारीं उत्कृष्ट साधनं होत असा अनुभव मला आयुष्यभर येत राहिला आहे. सुलभतेनं किंवा साहजिकतेनं मला यश कधींच मिळालं नाहीं आणि त्याचमुळं लेखनाची ईर्ष्या सदोदित वाढत राहिली. आज तारखेलाही त्या परिस्थितींत कोणत्याही प्रकारचा फरक झालेला नाहीं.

'कुंजविहारी' नाटकाचा प्रयोग केव्हा पहायला मिळणार याची वाट पहात मी राहिलों होतों.